ARTA 4/72
REDACȚIA
Str. Constantin Mile 5-7-9, telefon 1375.61, București
administrația
Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155» telefon 16.35.01, București
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București,
Costul unui abonament
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); 102-6 luni,
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții), 90 -6 luni
rour I étranger : Rompresfilatelia, 29 Calea Victoriei, Bucarest, Romania^ r.O.X, βοχ 2001 — Telex — 011631. ·
Prix de l'abonnement : 15 ao (12 numéros).
dollars par
40541
tiparul Intre рыжими:л «ARTA grafică? cД ,a 133-135, Bucure',ti, România
гл.< л г POLIGRAFICĂ CAUA ȘFRUAN VODĂ

PARIS
MÜNCHEN
Ogreseanu / Horezu
DAMIAN
ÜMÄNIEN
GRENCHEN
între 1 decembrie 1971 și 1 ianuarie 1972 Galeria Handwerk din München a prezentat o expoziție cu obiecte de artă populară românească și artizanat, în cea mai mare parte realizate de creatorul popular Stelian Ogre zeanu. Expoziția a cuprins piese de ceramică, lemn, piele, împletituri, țesâ-
eontiruetiona
le mu
sauf lundi et mardi, d· Ю h d 17 h 45
per Paai I rùlea, Mana Maiиhieyii i. i etc u i id ia Mihàtsc u Rivira
Mι /jndi llihulcét PaiUMtescu
ruul banujuhu* ','Jicu >i Oit
Artista a prezentat 24 în cea mal mare parto pe « maternitate », executate în
a fost prezentata, între o expoziție destinata gravurii românești con
Au (ost expuse 102 Iu
turi etc. din zona Hurez. în cadrul expoziției, Stelian Ogrezeanu a prezentat demonstrativ diverse faze de lucru, modelînd vase pe roata olaru? lui, executînd crestături în lemn etc. Manifestarea s-a bucurat de interes, fiind comentată în presă, la posturile de radíoteleviziúne din München.

Muzeul de artă modernii el orbului Paris, condus de cunoscutul critic de artă Jacques I assaigne, a prezentat, pentru prima-oará, între 4 februar ie șl 20 mar tle W.C., o expoziție a pictorului Horia Damian. Intitulată Morile construcții, recenta expoziție cuprindea opt Iu eràri (Marele paralelipiped înstelat, Tronul, Sfinxul albastru, Construcție galbena ș/ a<), realizate în pol/ure-than, polyester $l lemn, la dimensiuni atingînd uneori 4 m. «Dorința $l Speranța noastră au fost mărturisește Jacques Lassâigfie în textul introductiv al catalogului

FLORENȚA

., 'Ч ■ ”

Galeria Ponte Vecchio din Florența a prezentat în luna decembrie 1971 o expoziție cu picturi în ulei de Mihu Vulcănescu,

Expoziția, care a cuprins 26 peisaje cu imagini din România și din Italia, a fost favorabil -comentată de presa florentină (La Nazione ș.a.).

^NATIONAL OE ARTE * Tetto IAȘI

Damian sâ afle un cadru pe măsura sa și noi sîrftern siguri că va ști să răspundă așiep-țărilor tuturor celor pe care Íí emo ționează șl care îl admiră». Pr lingă prp zentarca făcută de Jacques l assaignn, catalogul cuprinde o convorbire a artistului cu Radu Varia, care a cu* laborat la organizarea β/pozițiel. La rubricile de specialitate alr unor ziare importante și ale unor reviste au apă rut r romei cam pun în lumină au toritatoa operei lui Hona Damian «Prin natura și dimensfunlln lor au valoarea unor mari și frumoâsc machete pentìu o arhitectură rno numentală » afirma Raymond Gugnlat (în Lo ligarei). «Ansamblul denumit Sfinxul albastru . , Inspirat direct din Sfinxul do la Ghl/eh, atinge în această calitate c/prc ii^ cea elevată, nobilă și misterioasă, mai

ca intrarea Intr-un templu al nopții Prin această depășire a obiectului devenit o sugestie arhitecturală. Da rnlan se înalță la un mai puternir nivel uman, în care se desfășoară slm’țul sacrului. [...]Creația ta revelează un conținut spiritu.il și nu cămine doar o îmbinare fericită de forme

nuce, Labirint, Dolmen anorganic Nautilus ș a.).

Galeria de artă Toni brechbûhl din Grenchen (Elveția) a prezentat în cursul lunii martie o expoziție de gravuri de Ladislau Feszt. Expoziția a cuprins 45 lucrări — gravuri în metal șt colografii (printre care Tensiune internă, Lume necunoscută, Spațiu necunoscut, Dons subacvatic. Fabulă de necrezut. Compoziție cu elemente rit-Organic și

în cadrul programului de activități artistice al Secțiunii culturale a ($, Fiat din Tormo

1b și Z6 martie popularizări temperane, crăii (xilogravură, acvdlorte, litogra fie ele) semnate de Gheorghe Boțan, Llena BroriЦкi, Adina Caloenescu, Gneorghe Cernâianu, lime Drocsay, Adrian Dumitiarhe, Dan I rceanu, Gheuighe Ivancenco, Hildegard Kl cp Ala |alea Pupa, Geoige Малоімси, I h >r tensia Natalia Mairi 1 rodo Ileana Micodin, 1 red Mlcoș, I libai Mi(u, ea Olirian, Jun Valentin Pupa, Anton l e limona Human V. Ru u Clw J ìrllunga

MUSES D'ART MODERNE

DÊ LA VILLE DE PARIS

в«пм »«,iw M ><*·

NASHVILLE

VДV- <í,¿* ■

Arts Gales Cullery de la Centrul artis tic Tennessee dm Nashville a găzduit în perioada februarie-martio, o expo ziție de pictură cu lucrări de Marga reta Stahl tablouri tema ulei și guașă. în continuare,

expoziția a fost deschisă la clubul universitar din Nashville, de pe lîngă Vanderbllt University

TORINO

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

PALMA DE MALLORCA

la fundația Dragon din Palma dc Mallorca a fost prezentată, în cursul luni» aprilie» o expoziție dc pictura contemporană românească alcătuită etn 56 dc lucrări semnate de Virgil Almășanu. Corncliu Bàba, Vasile Babele. Catul Bogdan, H. H. Catargi,
1 Al» Ciucurencu, Aurel Ciupe, Brăduț I Covaliu. Dimitrie Gavrilean, loan Gânju, Dumitru Ghiată. Ion Gheor-ghiu, Ion Grigorescu» Ligia Macovei, (Víorel Mărginean, Paul Miracovici. ion Musceleanu. Georgeta Năpăruș-Grigorescu, Ion Pacea. Wanda Sache-larie Vladimirescu, Ion Sălișteanu, Gheorghe Șaru și Vladimir Zamfirescu. ■ j Expoziția a fost organizată în cadrul «Zi/e/or ortefor frumoase», sub patro-’ najul Sindicatului Artelor Frumoase din Insulele Baleare și cu sprijinul Consiliului Culturii și Educației Socialiste
I dinR. S. România. Cu prilejul acestei ! manifestări, criticul de artă Ion Frunzetti a vorbit la Facultatea de j Utere și Filozofie din Palma de Mal-' orca despre « Filozofia operei lui Brdn-; cuși». iar poeta Tereza Mariglione-j Drăgan a comentat lucrările expuse, în cadrul une» conferințe ținute în sălile] expoziției, conferința fiind urmată de o gaiă de filme românești de artă.

PALERMO

Expoziția de grafică românească, or-
■ gamzată de Uniunea Artiștilor Plastici I în colaborare cu Asociația italiană 1 pentru raporturi culturale și științifice I cu România, în cursul anului trecut, inițial la Accademia di Romania din j Roa a și apoi în alte orașe, a fost j prezentată, în perioada 19 februarie-! 3 martie, ia Palermo, în sălile galeriei I de artă L'Asterisco Expoziția a cuprins gravuri și grarcă de șevalet de Constantin Baciu, Sonia Barcianu Petrașcu, Marta Constantin, Emilia Dumitrescu, I Sonn lonescu. Hortensia Masichievici, j Fred Micoș, Ligia Mihăescu, Adrian I Podoleanu, Victor Rusu Ciobanu și Traían Vasai.

BERLIN

Clubul oamenilor de cultură și artă din Berlin a găzduit în perioada decembrie 1971 — ianuarie 1972 o expoziție a ilustrației de carte, organizată În cadrul planului de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și R. D. Germană. Au fost prezentate lucrări de Magda Arde-eanu (în il. dreapta jos), Constantin Baciu, Emilia Boboia, Geta Brătescu (în il. dr. sus), IleanaCeaușu-Pandele, Marcel Chirnoagă, Elena Chinschi, Marcela Cordescu, Ligia Macovei, Val Munteanu, Vasile Socoliuc (în il. stìnga sus) și Ion State.
-
g Д . y a t · . · \χ* ···· ' il ’ η I Γ ’ ’ 1 ' ι >ι. J1 > **'

ROMA

La Accademia dì Romania din Roma a fost prezentată, în perioada 11—22 ianuarie, o expoziție a artistelor decoratoare Viorica Prodanoff și María Váida. Viorica Prodanoff a expus o serie de lucrări de pictură pe sticlă, iar Maria Vaida tapiserie și lucrări executate în piele repusată.

BRATISLAVA

La a tresa ediție a Bienalei de ilustrație de la Bratislava (B LB.) — жзге a avut loc, în toamna anului fecut, la Galeria națională slovacă -
• u*trat»a românească de carte a fost reprezentată prin lucrări de Ileana

Ceaușu-Pandele, Elena Chinschi, Lena Constante, Stela Crețu, Francise Deak, lacob Dezideriu, Mircea Dumitrescu, Adrian lonescu, Raisa lusein, Ligia Macovei, Adriana Mihăilescu, Val Munteanu, Clelia Ottone, Nicolae Sârbu, Anamaria Smigelschi, Eugen Taru și Petre Vulcănescu.
Livia Rusz,
Mlfgînnan, Ne de
Dem. Bâlâcescu, Micaela Cleutheriade, Vaille Gìigoie, lacob Cazări
Vio·ei ion Musceleanu, Aurel I și Venie Vjiga
L ucràrile *u foit șelecțlpnate din coleo
țnle personale ale autorilor șl tînt reprezentative pentru activitatea lor din ultimii anii.
Expoziția i»a bucurat de intern din j partea preiei și publicului
BAMBERG
»
l« rttme r du· Bimbe· g • federai a Ga măriei) o c de pictară contemporana

naiun ihoafUf
ȚI ■'bine rlndur11e,
vom vedea azi cum se fac scïndurlle^ ușile, mesele, creioanele!
Cine șl*a uitat acasă bomboanele!.. Nimeni?
Biné, pornim atunci la drum, spre munții de fum: cJ.ÎK? WX· ι'·ύ\·^5 ·
A* YíJ·* ’V ’ 4 . ’Λ* ·
л /ucăușa OanAr Dinu $í cu Dina.
v -
V
Dan,^ , ,C(V,.........................
un băiat; scure pusă pe hîrjoaiiă, și dolofan,
a
s -Ла ж

CADRAN
1 glas despre o nouă avangardă la Paris. Nume noi răsar, de la Boltanski la I Le Gac» j Ce părere aveți despre realitatea acestei noi avangarde î Cum o tnțe-J legeți ? Pe cine vedeți ca reprezen-
Revîsta Chroniques de fort vivant al că se împodobește abuziv în Franta inițiat o anchetă privind « avangarda »‘ '
în Franța în 1972. Chestionarul (formulat conform concepției Iul Michel Ragon șl Germain Bazin despre avangardă) a fost următorul: «în 1917 avangarda nu se află la Paris, ci tn Olanda cu De Stijl. în 1920 avangarda nu se află la Paris, d în LLR.S.S. cu Constructivismul în 1930 avangarda nu se allă la Paris, cl în Germania cu Bauhaus-ul în 1945 avangarda nu se află la Paris, ci în A. cu Expresionismul abstract.
Avangarda; în terminologia militară, un detașament de vtrf. însărcinat cu pregătirea căilor corpului de luptă căruia ti rovine decizia Aplicată domeniului artistic aceasta expresie nu ar putea desemna pe creatori cl pe precursori. într-yn șens pe cel prematuri Afara do cazul în vara nu so înțelege prin avangarda faptul decisiv al invenției tnsail capabilă să substituiu formelor do lori pe cele de tn 1972 se vorbește cu jumătate de KяHЖ ' „.Λί .Ήτβ Я:* ’vl'ar. ¿ . шЯ -л
».Л.V|;ι
AVANGARDA

¡ tînd-o cel mai bine ? Cine considerați
I cu strălucirea falsă a avangardei ? ' I A vorbi despre avangardă în Franța i în 1972» este adevăr sau impostură ?
Sau amîndouă ? »
I Au răspuns la anchetă : Michel Ragon Pierre Resuny. Catherine Millet. Z.O R.R»O. (din Franța), Harald Szeemann (vechiul director de (a Kunsthalle din Berna, actualmente pregătind Documenta), Jean-Christophe Ammann (director al muzeului din Lucerna), Antonio Del Guercio (pro-. iosor do Istoria artei contemporane la Univesitatea din Romo), Jan Leering (director al Muzeului Van Abbe din Eindhoven) ș.a. Din răspunsurile celor menționați se desprind interesante concluzii atît în ce privește viața artistică din Franța cît și în privința însăși a noțiunii de avangardă; aceasta este considerata ca fiind uzata datorită conjuncției între complexitatea obiectivă a soli-utărilor actuale si conștiința imposi-bilitățil dé a rezolva totul prin soluții aduse fie de un geniu singur fie de

4i

I PALMA DE MAI LORCA
I л funduhO Drtfgon dm Palma do Mallorca a fost prezentată, în cursul lunii aprilie, o expoziție de pictură contemporană românească alcătuită dm S6 de lucrări semnate dr Viigil Almășanu. Corncliu Baba. Vasile Babote, Catul Bogdan, H H. Catarg!, AL Ciucurencu, Aurel Gupe, Brăduț Cocaliu, Dimitrie Gavrilean, loan Gânju, Dumitru Ghiață. Ion Gheorghiu, Ion Grigorcscu, Ligia Macovei, Viorel Mărginean, Paul Miracovici, Ion Muscelcanu. Gcorgeta Năpăruș-Grigorescu, Ion Pacea. Wanda Sachelarie Vladimirescu. Ion Sălișteanu, Gheorghe $aru și Vladimir Zamfìrescu. Expoziția a fost organizată în cadrul * Zilelor artelor frumoase», sub patronajul Sindicatului Artelor Frumoase din Insulele Baleare și cu sprijinul Consiliului Culturi» și Educației Socialiste din R. S. România. Cu prilejul acestei manifestări, criticul de artă Ion Frunzetti a vorbit la Facultatea de Litere și Filozofie dm Palma de Mallorca despre « Filozofia operei lui Brdn-cuși», iar poeta Tereza Mariglione-Drăgan a comentat lucrările expuse, în cadrul unei conferințe ținute în sălile expoziției, conferința fiind urmată de o gală de Gime românești de artă.
PALERMO
Expoziția de grafică românească, organizată de Uniunea Artiștilor Plastici în colaborare cu Asociația italianâ pentru raporturi culturale și științifice cu România, in cursul anului trecut, inițial la Accademia dì Romanía din Roma, și apoi în alte orașe, a fost prezentată. în perioada 19 februarie-3 martie, la Palermo, în sălile galeriei de artă L'Asterisco. Expoziția a cuprins gravuri și graf-că de șevalet de Constantin Baciu, Sonia Barcianu Petrașcu, Maria Constantin, Emilia Dumitrescu, Sonn lonescu. Hortensia Masichievici, Fred Micoș, Ligia Mihăescu, Adrian Podoleanu, Victor Rusu Ciobanu și Traían Vasai

BERLIN

Clubul oamenilor de culturd și artâ din Berlin a găzduit în perioada decembrie 1971 – ianuarie 1972 o expoziție a ilustrației de carte, organizată în cadrul planului de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și R. D. Germană. Au fost prezentate lucrări

de Magda Arde-leanu (în il. dreapta jos), Constantin Baciu, Emilia Boboia, Geta Brătescu (în il. dr. sus), IleanaCeaușu-Pandele, Marcel Chirnoagă. Elena Chioschi, Marcela Cordescu, Ligia Macovei. Val Munteanu, Vasile Socoliuc (în il. stìnga sus) și Ion State.
Țineți bine rlndurlle, vom vedea axi cum se fac scindării usile, mesele, creioanele!
Cine țl-a uitat acasă bomboanele!..

ROMA

• ’ ‘ *gL * Ш-- i * ' ' ' 4   ’i j V   1

La Accademia di Romania din Roma a fost prezentată, în perioada 11 -22 ianuarie, o expoziție a artistelor decoratoare Viorica Prodanoff și Maria Váida, Viorica Prodanoff a expus o serie de lucrări de pictură pe sticlă, iar j Maria Vaida tapiserie și lucrări executate în piele repusată. ;
Dan» un bifat scurt ți dolofan,

BRATISLAVA

u a treia ediție a Bienalei de ilus-Uație de la Bratislava (BI.B.) care a avut loc, în toamna anului trecut, la Galeria naționald slovacâ ilustrația românească de carte a fost
reprezentata prin lucrări de Ileana

ик martœ ap die a fost pie * г Ou rr« din Bamberg
Ceaușu-Pandele. Elena Chioschi, Lena Constante, Stela Crețu, Francise Deak, lacob Dezideriu, Mircea Dumitrescu, Adrian lonescu, Raisa lusein, Ligia Macovei, Adriana Mihăilescu, Val Munteanu, Clelia Ottone, Nicolae Sârbu, Anamaria Smigelschi Eugen Taru și Petre Vulcănescu.
Livia Rusz
Dem Bâlăcesru. Micaela lieuthenade Vasile Gngore, lavob Lazâr. Vlo»el Mărginean. Ion Микеieапи, Autel Nedei h Volle Varga, Lucrante au fost selecționate din colee țiile personale <1· autorilor ți sînt reprezentative pentru activitatea lor din ultimii anii, txpoaițla s a bucurat de Interes parue preiei ți publicului
din

CADRAN

AVANGARDA

Revista Chroniques de Гап vivant a inițiat o anchetă privind « avangarda » în Franța în 1972. Chestionarul (formulat conform concepției lui Michel Ragon și Germain Bazin despre avan* gardă) a fost următorul: «în 1917 avangarda nu se află la Paris» ci în Olanda cu De Stijl. în 1920 avangarda nu se află la Paris, ci în U.R,$»S, cu Constructivismul, în 1930 avangarda nu se află la Paris» cl în Germania cu Bauhausul în 1945 avangatda nu se află la Paris, ci tn $.U,A, cu Expresionismul abstract.
Avangarda^ în terminologia militará, un detașament de vîrf» însărcinat cu pregătirea căilor corpului de luptă căruia ti revine decizia Aplicată domeniului artistic această expresie nu ar putea desemna pe creatori ci pe precursori, tntr-un sens pe cei prematuri Afară de cazul în care nu se înțelege prin avangardă faptul decisiv al invenției însăși» capabilă să sub sthuio formelor de Ieri pe cele de
jumătate do
n 1Ш ie
vorbește cu

glas despre o noul avangardă U Parts. Nume noi răsar, de ia Boltanski la Le Gac»
acestei noi avangarde Ì Cum o înțe-
I legeți ? Pe cine vedeți ca reprezen- : ttnd-o cel mai bine ? Cine considerați Í ci se împodobește abuziv» în Franța. .* cu strălucirea falsă a avangarde» ? A vorbi despre avangardă în Franța în 1972k este adevăr sau impostură Ì Sau amîndouă î >
Au răspuns U anchetă Michel Ragon» Pierre Restany» Catherine Millet. Z.CLR.R»O (din Franța). Haraid Sxeemann (vechiul director de ta Kunsthdfe din Berna» actualmente pregătind Documenta), jeafr-Chnstcphe Ammann (director al muzeului dm Lucerna), Antonio Del Guercio (profesor de istoria artei contemporane la Univesitatea din Roma). Jan Lee-ring (director al Meatului Von Abbe din Eindhoven) șa. Din răspunsurile celor menționați se desprind interesante concluzii a th în ce privește viața artistică din Franța cît și în privința însăși a noțiuni· de avan gardă: aceasta este considerată ca fiind uzată datorită conjuncției între complexitatea obiectivă a solicitărilor actuale și conștiința imposi* bilitații de a rezolva totul prin soluții aduse fle de un geniu singur fle de
·· i - ' ■ '. '' - ■*· л *■*·

r vi grvf k Antonio del Guercio) ; kxaùzam geografică a unei avangarde rorv óifirilã sau perimată (Piovre Restanv. Michel Ragoh) Pc do alta OĂ te specificii! însuși al avangardeì este acea a· imposibilității de a lì identificată chiar ìn momentul mani resti í o (Nichel Ragon. Z.O.R.R.O), b ceea ce privește avangarda din Franta, b 1Q"2, răspunsurile nu confirmă cedt parțial și cu un anume ^atîvism realitatea unui asemenea fenomen. Unii artiști citați, ca ti e" 'e Martin. Roltanski, Le Gac, x>ri’\ t '.est Pignon ș a. revin în "äspinsvri’e celor chestionați, sînt considerați personalități relevante, iar atmosfera este definită (deși cu multe ezită"» mai ales din partea criticilor ce artă f'ancori Catherine Millet, Pierre Restany) ca fiind favorabilă , ènnoi-'Иor. Antonio Del Guercio consideră că decizia (pentru a prelua tementi din chestionar) artistului devine « decizie socială m în acest cadru mai larg, se conturează « deci» zia politică s· a artistului, noțiunea unei arte politice, angajată în sens larg, desprinzîndu-se dintr»o serie de manifestări din care citează: expoziția «Le monde en Question » din 1967 și mai recente exemple de la Solon de ’q Jeune Enture (Cueco, Fleury, LatiL Parné, Tisserand, Aillaud, Bìras, i Ernest Pignon șa, — lucrări ca L’Ap» í pcrtemensonge, Réalité quotidienne des , trovo Heurs de lo mine. Accidents du «vai·). Exemplele menționate, subliniază Del Guercio, istoric marxist, implică însă toate, in cadrul deciziei inițiale, refuzul unei platforme formale și chiar poetice a tendinței, refuz care decurge din necesitatea evitări formulelor închise în artă.
■
-1 .j.· A ? '
V * y ?* . - A ·. >.

EXPOZIȚII

j După expoziția Renoir la Tokio și apoi ia Kyoto. în Japonia este programată o mare expoziție Goya. Organ ¡zata de gu vernul spaniol, ea include 40 de tablouri, 50 de tapiserii și 22 de gravuri. ■
Recent a fost inaugurat la Paris noul Muzeu Național ol artelor și tradițiilor populare.
Cuprinzînd o vastă documentare (obiceiuri, costume, jocuri, spectacole, artizanat, arte plastice ș. a.) privind cultura Franței și răspîndirea

ei înaintea « erei » industriale, muzeul a fost amplasat într-o ambianță adecvată, în Bois de Boulogne. Instituția are un profil de « muzeu-laborator » etnologic și este împărțit în două sectoare, repartizate fiecare în clădiri separate: muzeul propriu-zis— cu săli de expoziție, laboratoare de restaurare, secția de conservare și alte servicii la dispoziția publicului ; apoi sectorul consacrat cercetării etnografice, adăpostind peste 30 000 de documente, o bibliotecă, o fototecă și și un bine utilat serviciu de documentare.
(în ilustrația alăturată, dreapta — una din clădirile muzeului.) ■
//z/c cГA/tľ'i \ ’e de
Paris a consacrat o expoziție : m P.ené C'a', poet $i e^ou al Rez;ste.’ţe’· £xpoz * a a refiectat reabz¿n’e ¿iterare a’e poetului Ea a constituit, în același timp· un 1 prîîej de a evoca relațiile sa’e cj artiști aparțmmd școriî d n Paris: suprarealiști. Bracee, Picasso, Matisse, sau cu artiști dm generația mai tínárá, ca Vieira da Sr va. Nicolas de StaëL Dintre lucrările expuse au făcut parte -portrete ale artist J ji de Victor Brau- j ner. Vieira da Siiva, precum și o I serie de ilustrații a’e pictorului | Nicolas de Staei pentru poemele iui René Char. ■
Întîi la California Palace of the Légion of Honor și apoi la Chicago (pînă în primăvară) a fost prezentată o expoziție Vuillard (vezi ilustrația alăturată, stìnga): 80 de picturi, litografii, desene și fotografii. Catalogul datorat lui John Russel (publicat de Thames and Hudson) include o selecție de extrase și articole scrise de prieteni ai lui Vuillard, conturind multiplu universul artistului ; alătun de lucrările din expoziție sînt cuprinse în catalog și altele ce nu au putut fi expuse (printre acestea, decorațiile artistului care se concepea «en grand» mai curtnd deck ca pictor « intimist »).
Amploarea expoziției consacrate tui Vuillard, artist încadrat în grupul « Nabis » însă tare depășește aceasta clasificare, nu este egalată dectt de aceea organizată de Muséum of Modem Ari în 1954. ■
Un alt artist din grupul « Nabis » a fost prezentat în cadrul unei expoziții în S U A la L/nNe^liy of Mory» land Art Gollery, College Por к este vorba de Felix Vallotton
Expoziția «Opero grofkd o Iu feiix Vаiiшoя » a constituit ret mai complet amamblu de g ’avur și desene ale artistului întrunit pina i,um s
Anul acesta e prog-amata U Parts inaugurarea unei Airdc; Robert și Socio Deaunerf*
Fundația este consacrată nu numai unei mai bune cunoașteri a ac esto- artișt — reprezentanți ai unei arte botezate în 1912 de Apofiinatte «Orfici » ci ș> expunerii lucrărilor tinerilor artișt» care se înscriu în această orientare. ■
v ; B s ч ч>
V ъ ;
Paralel, Gc er e de Vоeeплe a închinat recent un omagiu lu* Robert Delaunay. expunînd 20 de pinze dintre cele mai importante, o tapiserie creată după Forme circulare, una dintre ultimele guașe ale arbstuiui 0939). precum J și o lucrare în bronz La rindul ei, Edituro Hermann anunță apariția unei lucrări exhaustive consacrate artiste· j Sonia De aunay. acopennd toate as
surât fără întrerupere mtre am> 190o-197l, și a care» varietate și importanță nu a (ost îhcă măsurata grafică, machete de rochu. țesătun costume de teatru, pictură în ulei, guașă acuarelă etc
Prezentarea a estul volum \a apa

Prezentarea acestui volum \a apar-? ține tu· Michel Hocg completată de texte de) Oamase, АроЧiпаие. lean C iviou Cendrars, Colette. René C;^e vel etc.
I Muzeul Guggenhcim și Munìcipalita-, tea din New York au inițiat un pro-¡ gram de educație artistică destinat . copiilor în vîrstă de 10—12 ani care ' întîmpină dificultăți în timpul școla-I rității și nu manifestă înclinații deosebite pentru disciplinele artistice, i Sub îndrumarea unor artiști cu pregătire pedagogică, ei pot studia, în afară de pictură, sculptură, arhitectură și desen — fotografia, cinematograful de amatori, animația și marionetele. ■
I
I
Noul Institut al costumului de la Metropolitan Muséum of Art din New York, înființat după 13 ani de studii și instalat recent într-o galerie de expunere permanentă, prezintă 200 de ani de evoluție a îmbrăcămintei feminine. 30 de manechine evocă succesiunea modelor în S.U.A., Anglia și Franța între 1785 și 1967. Institutul costumului va prezenta trimestrial expoziții cu piesele reunite în colecție din 1937 ; piesele sînt în număr de 17000, în majoritate donații Numeroase cărți, reviste, gravuri de modă, patroane de croitorie se află la dispoziția vizitatorilor. Zece săli de expunere au fost complet amenajate grație contribuției financiare a industriei vestimentare și a orașului New York. La acestea se adaugă trei săli de studiu pentru consultarea ansamblului colecției și cinci săli de lucru rezervate profesioniștilor croitoriei. o bibliotecă și o sală destinată activităților educative. Suprafața totală a institutului, situat a parterul aripii de nord a Muzeului Metropolitan, este de 4 000 m2. ■
în cadrul schimburilor culturale so-vieto-franceze, Association Française d*Action Artistique a organizat în U. R. S. S. o importantă expoziție de lucrări de Bourdelle, prezentată succesiv la Moscova (Muzeul Pușkin) și la Leningrad (Ermitaj) ■
La Londra a fost inaugurat Surrealist Art Center care se va ocupa exclusiv de mișcarea suprarealistă. Deschiderea centrului, care va prezenta o serie de expoziții, poate fi corelată cu sărbătorirea, anul acesta, a celei de a 50-a aniversări a suprarealismului. ■
Diploma Galleries, Royal Acodemy din ondra a prezentat de curînd o expo-I/ îie prilejuită de centenarul școlii de artă «Slade ». Cu puține excepții expoziția a cuprins lucrări create de artiști in perioada dnd au studiat la Sfade, provenite din însăși colecția S/ode Pentru a completa și îmbogăți expoziția, unele fucrăn au fost împrumutate din afarà, mai ales din
afirmă organizația, scopul expoziției r л fost cel de a reflecta dezvol-♦area picturii engleze în cursul ulti-и j<u| secol (deși Intr-un anume sens I lurrui «cesta · fost implicit realizat),
< de < peezenu istoria școlii de artă oglindită tn lurranle elevilor ei. lie care prnoadá a fost reprezentată prin lurcinic ei -elevante.
A fost ir.duse o sene de lucrili ale uro- eieЛ «recanti» deși ptezen u-ta i- i ridica difille probleme de expunere a artei contemporane in galeri· de tip h adițional B
Tate Gallcry din Londra a * czentat o dublă expoziție: Hogarth și Blake, Acesta din urmă a fost reprezentat cu cele 116 ilustrații pentru poemele lui Gray, comandate în 1797 de prietenul său sculptorul Flaxman, ilustrații care nu au mai fost reunite pînă acum. ■
în stația de metrou Saint-Augustin, din Paris, a avut loc în martie a.c. o expoziție experimentală: în locul obișnuitelor panouri

publicitare de pe peron au fost oferite călătorilor sculpturi semnate de un număr de paisprezece artiști.

Acțiunea, inițiată de Regia autonomă a transporturilor împreună cu cîteva galerii de artă modernă din Paris, are scopul să pună în contact «publicul» metrouri lor cu arta actuală. Manifestarea denumită «Salon de Mars» urmează să fie repetată în fiecare an dacă formula ei se va dovedi pe gustul publicului. ■

între 4 februarie și 8 aprilie a avut loc la Grand Palais din Paris o expoziție consacrată simbolismului și prelungirilor sale suprarealiste în Belgia. Expoziția a cuprins lucrări de F. Khnopff, Degouve de Nuncques, Magritte, Delvaux, Mei Ramos, Richard Lindner ș. a. Comisarul expoziției, Francine-Claire Legrand, a publicat cu acest prilej lucrarea Le symbolisme en Belgique (Ed. Laconti, Bruxelles). в

PABLO PICASSO: Guernica

MISCELLANEA

A 90-a aniversare a lui Picasso continuă Muzeu/ de artâ dm Zurich a primit o operi din 1961 oferită de doi colecționari reputati, Angela și 5. Rosengart - lucrarea Femme au chapeau, care face parte din sena profilurilor suprapuie. La New York Muzeul de arid Modernâ (tn al cărui depozit se afla Guernica) a reunit (25 ianuarie 1 mal) toate lucrările de Picasso Inclusiv iele care bau fovì promise muzeului (donații iau testări), Uo asemenea în $ U A 4 fost emit un timbru Piiassp, bene-

La Haus der Kunst din München a avut loc o expoziție de afișe organizată de Heinz Spielmann. Expoziția a cuprins mai mult de 700 de afișe de la sfîrșitul secolului trecut și pînă în anii ’60 ai secolului nostru. Piesa cea mai rară din expoziție a fost apreciată a fi afișul din 1871, anunțînd adaptarea pentru scenă a povestirii «Femeia fn alb » de Wilkie Collins. Lucrarea, semnată Fred Walker și considerată ca primul afiș cu aspirații a fost împrumutată din colecția artă grafică Brltish Muséum. ■

Staotliche Graphische Sammlung din München a împrumutat un «grupaj » din ciclurile de gravuri ale artistului german Max Klinger (1881—1915) pentru a fi prezentat într-o serie de muzee din S. U. A. Pictor, sculptor și grafician, Max Klinger este apreciat mai ales prin activitatea sa de grafician; grafica sa întrunește remarcabile calități puse sub semnul unui pronunțat simț al «misterului ». Expoziția grupajului de lucrări ale lui Max Klinger a fost prezentată succesiv la Wichita Art Muséum (Kansas), University Art Muséum Berkeley (California), Brioch-Reisinger Muséum, Harvard University (Boston). în catalogul expoziției, Jan von Adimann subliniază printre altele influența exercitată de Max Klinger asupra unor artiști ca Giorgio de Chirico, Max Ernst, Kãthe Koliwitz, Alfred Kubin și, poate, Ensor — menționînd faptul că « Max Klinger merita mai multă atenție critică atît în calitate de vădit precursor al suprarealismului,

Пciiie vînzării timbrului revenind instituției internaționale New York School. cu sediul la New York șl Geneva, ■

Portretul reprezentîndu-l pe Lorenzo de* Medici, tatal Caterinci de Medici. In costum de curte, considerat în 1^62 doar ca o excelentă copie a unui Rafael pierdut, este recent prl-vtt din nou ca fiind o operă autentică de Rafael de către șir John Pope-Hennessy, director la Victoria and Albert Muséum. Lucrarea, desemnată diepi un portret al Iul Franche I do Bronzino, figura în secolul trecut In iolQ(țid lui llolhngworth Magnlac.

cît și în multe dintre lucrările expuse, prin caracterul impresionant al talentului său », ■

Caricatura este titlul unei expoziții realizate de absolvenții de la Brov/n University Art Department (S. U. A.), în scopul analizării și prezentării unui tip de artă care a fost predecesorul direct al benzii desenate (cu prilejul aniversării a 75 de ani de la apariția benzii desenate, Cultural Center din New York a organizat o expoziție cuprinzînd 300 de astfel de benzi). Expoziția Caricature a avut loc la Muzeu/ de artâ Rhode Island School of Design din Providence, și a constituit rezultatul unui seminar condus de profesorul Juergen Schulz (de la Brown). O laborioasă selecție de lucrări — numărînd 110 desene originale și gravuri — a propus cîteva repere pentru ilustrarea succintă a evoluției caricaturii în arta europeană de-a lungul unei perioade de patru secole. După profesorul Schulz, istoria evoluției tehnicii ilustrației satirice constituie un domeniu încă insuficient studiat de istoricii de artă. Expoziția a procedat cronologic, prezen-tînd genetic fenomenul (apărut în secolul al XVI-lea în Italia), fondul general al dezvoltării sale în Europa de sud și de nord, amplificarea conceptului și a formelor sale de manifestare în secolele XVII, XVIII, XIX, pînă în jurul anului 1860, perioadă în care se apreciază că «formulele » de bază ale caricaturii au fost stabilite. ■

la Colworth (Anglia). După ce a fost recunoscut de către unul din cunoscătorii epocii ca fiind o operă de Rafael, tabloul a fost vîndut în 1872 și de la această dată divers atribuit înainte de a fi restituit paternității lui Rafael. Actualmente aparținînd americanului Ira Spanierman, care l-a achiziționat pentru suma de aproximativ 1 000 lire sterline (14 000 franci) acum 9 ani, portretul, în cazul în care autenticitatea sa e dovedită — fapt de care dr. Everett Fdhay. conservator al departamentului de pictură europeană de la Metropolitan Muséum of Art, nu se îndoiește — ar ¡.alora mal mult de 7 mihoane de franci

Muzeul Guggcnhcim și Municipalitatea din New York au inițiat un program de educație artistică destinat copiilor în vîrstă dc 10—12 ani care întîmpină dificultăți în timpul școlarității și nu manifestă înclinații deo-I sebite pentru disciplinele artistice.

Sub îndrumarea unor artiști cu pregătire pedagogică, ei pot studia, în afară dc pictură» sculptură» arhitectură și desen — fotografia, cinematograful de amatori» animația și marionetele. ■

Tote Gallery din Londra a * czehtat o dublă expoziție; Hogarth și Blake, Acesta din urmă a fost reprezentat, cu cele 116 ilustrații pentru poemele lui Gray, comandate în 1797 dc prietenul său sculptorul Flaxman, ilustrații care nu au mai fost reunite pînă acum. ■

l

Noul Institut ol costumului de la Metropolitan Muséum of Art din New York, înființat după 13 ani de studii și instalat recent într-o galerie de expunere permanentă» prezintă 200 de ani de evoluție a îmbrăcămintei feminine. 30 de manechine evocă succesiunea modelor în S.U.A., Anglia și Franța între 1785 și 1967. Institutul costumului va prezenta trimestrial expoziții cu piesele reunite în colecție din 1937; piesele sînt în număr de 17000, în majoritate donații. Numeroase cărți, reviste, gravuri de modă, patroane de croitorie se află la dispoziția vizitatorilor. Zece săli de expunere au fost complet amenajate grație contribuției financiare a industriei vestimentare și a orașului New York. La acestea se adaugă trei săli de studiu pentru consultarea ansamblului colecției și cinci săli de lucru rezervate profesioniștilor croitoriei, o bibliotecă și o sală destinată activităților educative. Suprafața totală a institutului, situat la parterul aripii de ton, este

în stația de metrou Saint-Augustin, din Paris, à avut loc în martie a.c. o expoziție experimentală: în locul obișnuitelor panouri publicitare de pe peron au fost oferite călătorilor sculpturi semnate de un număr de paisprezece artiști.
Acțiunea, inițiată de Regia autonomă a transporturilor împreună cu cîteva galerii de artă modernă din Paris, are scopul să pună în contact «publicul » metrouri lor cu arta actuală. Manifestarea denumită «Salon de Mars» urmează să fie repetată în fiecare an dacă formula ei se va dovedi pe gustul publicului. ■
La Haus dcr Kunst din München a avut loc o expoziție dc afișe organizată dc Heinz Spiclmann. Expoziția a cuprins mal mult do 700 dc afișe de la sfîrșitul secolului trecut și pînă în anii '60 ai secolului nostru. Piesa cea mai rară din expoziție a fost apreciatei a fi afișul din 1871, anunțînd adaptarea pentru scenă a povestirii «Femela fn alb » de Wilkie Collins. Lucrarea, semnată Fred Walker și considerată ca primul afiș cu aspirații a fost împrumutată din colecția artă grafică British Muséum. ■
cît și în multe dintre lucrările expuse, prin caracterul impresionant al talentului său ». ■
nord a Muzeului Metrópoli-de 4 000 m2. ■
schimburilor culturale so-
Association Françoise
în cadrul vîeto-franceze, cT Action Artistique a organizat în U.R. S.S. o importantă expoziție de lucrări de Bourdelle, prezentată succesiv la Moscova (Muzeul Pușkin) și la Leningrad (Ermitaj). ■
La Londra a fost inaugurat Surrealist Art Center care se va ocupa exclusiv de mișcarea suprarealistă. Deschiderea centrului, care va prezenta o serie de expoziții,
sărbătorirea, anul acesta, a celei de a 50-a aniversări a suprarealismului. ■
poate fi corelată cu
Diploma Galleries, Royal Academy din Londra a prezentat de curînd o expoziție prilejuită de centenarul școlii de artă «Slade ». Cu puține excepții expoziția a cuprins lucrări create de artiști în perioada cînd au studiat la Slade, provenite din însăși colecția S/ade. Pentru a completa și îmbogăți expoziția, unele lucrări au fost împrumutate din afară, mai ales din colecția Tate Gallery. După cum af rmă organizația, scopul expoziției nu a fost cel de a reflecta dezvol-
I tarea picturii engleze în cursul ultimului secol (deși într-un anume sens lucrul acesta a fost implicit realizat), ci de a prezenta istoria școlii de artă oglindita.fn lucrările elevilor ei. Fiecare perioadă a fost reprezentată prin , lucrările ei relevante,
Au fost incluse o serie de lucrări ale unor elevi « recenți » deși prezen-Urea lor ridica dificile probleme de a artei contemporane în tip tradițional. ■
и
între 4 februarie și 8 aprilie a avut loc la Grand Palais din Paris o expoziție consacrată simbolismului și prelungirilor sale suprarealiste în Belgia. Expoziția a cuprins lucrări de F. Khnopff, Degouve de Nuncques, Magritte, Delvaux, Mei Ramos, Richard Liridner ș. a. Comisarul expoziției, Francine-Claire Legrand, a publicat cu acest prilej lucrarea Le symbolisme en Belgique (Ed. Laconti, Bruxelles).■
Sinottiche Graphische Sommlung din München a împrumutat un «grupaj » din ciclurile de gravuri ale artistului german Max Klinger (1881—1915) pentru a fi prezentat într-o seric de muzee din S. U. A. Pictor, sculptor și grafician, Max Klinger este apreciat mai ales prin

activitatea sa de grafician; grafica sa întrunește remarcabile calități puse sub semnul unui pronunțat simț al «misterului », Expoziția grupajului de lucrări ale lui Max Klinger a fost prezentată succesiv la Wichita Art Muséum (Kansas), University Art Muséum Berkeley (California), Brioch-Reisinger Muséum, Harvard University (Boston). în catalogul expoziției, Jan von Adimann subliniază printre altele influența exercitată de Max Klinger asupra unor artiști ca Giorgio de Chirico, Max Ernst, Kãthe Koliwitz, Alfred Kubin și, poate, Ensor — menționînd faptul că « Max Klinger merita mai multă atenție critică atît în calitate de vădit precursor al suprarealismului,
Caricatura este titlul unei expoziții realizate dc absolvenții de la Brown University Art Department (S. U. A.), în scopul analizării și prezentării unui tip do artă care a fost predecesorul direct al benzii desenate (cu prilejul aniversării a 75 de ani de la apariția benzii desenate, Cultural Center din New York a organizat o expoziție cuprinzînd 300 de astfel de benzi). Expoziția Caricature a avut loc la Muzeu/ dc artd Rhode Island School of Design din Providence, și a constituit rezultatul unui seminar condus de profesorul Juergen Schulz (de la Brown). O laborioasă selecție de lucrări — numărînd 110 desene originale și gravuri — a propus cîteva repere pentru ilustrarea succintă a evoluției caricaturii în arta europeană de-a lungul unei perioade de patru secole. După profesorul Schulz, istoria evoluției tehnicii ilustrației satirice constituie un domeniu încă insuficient studiat de istoricii de artă. Expoziția a procedat cronologic, prezen-tînd genetic fenomenul (apărut în secolul al XVI-lea în Italia), fondul general al dezvoltării sale în Europa de sud și de nord, amplificarea conceptului și a formelor sale de manifestare în secolele XVII, XVIII, XIX, pînă în jurul anului 1860, perioadă în care se apreciază că « formulele » de bază ale caricaturii au fost stabilite. ■
PABLO PICASSO: Guermea
MISCELLANEA
A 90-a aniversare a lui Picasso continuă. Muzeu/ de artd din Zürlch a primit o operă din 1961 oferită de doi colecționari reputați, Angela și S. Rosengart — lucrarea Femme au chapeau, care face parte din seria profilurilor suprapuse. La New York Muzeu/ de artd Moderad (în al cărui depozit se află Guernica) a reunit (25 ianuarie — 1 mai) toate lucrările de Picasso Inclusiv cele care l-au fost promise muzeului (donații sau testări). De/asemenca în S. U. A. a fon emis un timbru Picasso, bene-
ficiile vînzării timbrului revenind instituției internaționale New York School, cu sediul la New York șl Geneva, g
Portretul reprezentîndu-l pe Lorenzo de’ Medici, tatăl Caterine» de Medici, în costum de curte, considerat în 1962 doar ca o excelentă copie a unul Rafael pierdut, este recent privit din nou ca fiind o operă autentică de Rafael de către slr John Pope-Hennessy» director la Victoria and Albert Muséum,; Lucrarea» desemnată drept un portret al Iul Francise I de Bronzino, figura în secolul trecut tn colecția lui Holllngworth Magnlac.
la Colworth (Anglia). După ce a fost recunoscut de către unul din cunoscătorii epocii ca fiind o operă de Rafael» tabloul a fost vîndut în 1872 și de la această dată divers atribuit înainte de a fi restituit paternității lui Rafael. Actualmente aparținînd americanului Ira Spanierman, care l-a achiziționat pentru suma de aproximativ 1 000 lire sterline (14 000 tiranei) acum 9 ani. portretul, în cazul tn care autenticitatea sa e dovedită — fapt de care dr. Everett Fahay. conservator al departamentului de pictură europeană de la Metropolitan

Muséum of Art» nu se îndoiește — ar valora mai mult de 7 milioane de franci. ■

SIMEZE

' F r - -

CONSTANTIN BACIU Martie-aprilie.

Apollo. A doua expoziție personala, cu 13 lucrări de pictură.

NICULIȚĂ SECRIERIU

Apollo A doua expoziție personala de grafică de șevalet.

Иariie-apriiie cu

18 lucrări

ILIE BOCA

Apollo. A treia expoziție eràri de pictură.

personal, cu

N

%

GRAVURA

DIN MONTEVIDEO

BUCUREȘTI, martie 1972

avînd <un program sociaK pnirnul rTnd prin activism и I Ouìturte! ,

luni te «Amfora » se lecite de Ч дайте ate

tăi jjWTtri ''дайгvc. OsaTfcííü tTS&țicrtffc

tendințele

j'loru'l de a gas? tm Pe de aita oartí

.тпcіrаvда ¡o ч 4»

■ar.mosforte u.^tKtce. t fore çrim hГЙ®.■ </i zitìftì ttítafóe óe «se

Тэта tCiYh* Jbdwt4 Já pofàtìee cte ■nctii e s*-%jfc*

tèsitele епеч £rai<да pirite Oo'rcbtes L^rcsta.,

Lois

Manifestările expozițicnale Bibliotecii americane de la au debutat cu o selecție din « noua sculptură americană rea creatoare a artistului cu industria, centrele de cercetare și știința — se scrie în catalogul expoziției — posibilitățile în domeniul sculpturii cresc la infinit și devin mai interesante decît au fost vreodată v. Expoziția cuprinde tendințe artistice diverse,

in cadrul București

NOUA SCULPTURĂ

AMERICANĂ

Si meza expozițtei osschtse februane-martie te a prezentat o Clubului de gravură dm grupar educativ, dsFmrbil in orientarea spre Așezarea interesului pentru 5igoratxx la temeria unei ____Ml Я M MM

gare a ar fi mi tor comun, g и г, ramini

■Пи.» ori, w Oise ÕPnOObt terozte «5 c

nțele-î «tradițională r> 2 sculpturii (William King. EJoyne Kobrikant. Leonard de LongoJ la asamblajele Louísei N e vel s on. de la adepții direcțiilor pop’artei (Marisol, Barbaro Spring, Robert Arneson. Alien d'Arcangelo. Robert Richards, William Stewart. Tyler Hoore. Clayton Bailey, John Bottenberg, Samuel Gallo, Mary Bauermeister). te producții ce țin de modalități ale artei optice și cinetice, semnate de Nancy Miller, Herb EIsky, Ruth Voli-mer. Aoronel De Roy Gruber. George Lodas, David Allen Thompson, Jim Grant, Robert Ste/enson, Lindo Levi. VeJizar Michich Vaso. Earl Reìboch, Allan Erdman, Fred Eversiey. Mai expun Vredaporis, DavidMilne, Todd Williams, Horold Paris. Ernest

Trova, Robert Courtrigh, Douglas Holmes, Richard Show, Hugh Willey, James Ossi.
-* -лг. Ад Z ж :

:
в
J жШ i
Яг - ВИИь — - -
autentic
β·
prin afiu/d unor tinere talente, íliaia orădeară pare a avea și cel mai irtene «tempo» plastic, sesizabil îndeosebi
OS' ·' r/pw
Mele reci'" ? 8v diale? dintre dii
dir.d,--,/i in /iîeag odatA
VUJ
l I·,;

EXPOZIȚIA ARAD, ORADEA, CRAIOVA

le or h ad. Or&№

, act./iz;, -
ișî dá «гЛ'.игал in pnrnuf rírd ín zona artelor decorative, iar Craiova, unde e/isU talente omologate (Eus-tatiu Gregorian, 7iorel Penișoarâ Ste-garu ; a,) ;i certe /irtualități plastice (dar пч a*'*vahzâri;, se prezintă ia un nivel calitati/ minimal, Uni» dintre acești artiști aparțin « tipului procpecti/ », tînt pasionați de aer'darea noilor tehr ící ale irragínn. Printre alții, François Pamfil (Oradea) Dintre lucrările expuse, « Dulapul cu jucării j> și «Dimineața, primăvara», mici construcții policrome în lemn, concretizează un sentiment de mare puritate,
Kiss Alexa (Oradea) încearcă fi dea i expresionismului său abstract o a!urâ a. pop », în « Lada cu zestre » el incorporează vehemenței « gestului >/ elemente concrete situate în descendența unor tradiții de artă subiective a e
popufară.
■ Гг arului graf аал I hstor Coita (Ora· dea) se organizează in binestăpînite
! sisteme de semne, in rafinate texturi ! grafce ù n an sambì / e/pus de meșterul o rădea n Felcete locíf, cea nai reprezentat»i/â sculptură - « Tine-

flirt
f gu roase « zic
• d
4 ,'ЮГ tap 1 Ф:
'■ ' >:/a esteti'4 f tet.f <>,
д
In / uci/oț <■
M'*·
/- f " /
0*r"' . £.·<·.

v>.

autoarea unor cinteză estetic
/OS/f лаСОЫ
EXPOZIȚIA ARAD, ORADEA, CRAIOVA
Schimburile expoziționale dintre diferitele centre și București au activizat dialogul dintre diferitele nuclee plastice, dintre acestea și capitală. Expoziția deschisă la București a filialelor Arad, Oradea și CraJovo indică sensibile variații de temperatură artistică de la un centru la altul. Inevitabil, juxtapunerea în același spațiu a devenit comparație, Jiecare filială dîndu-și în vileag odată cu timbrul specific și nivelul. Avantajată prin afluxul unor tinere talente, filiala orădeană pare a avea și cel mai intens «tempo» plastic, sesizabil îndeosebi în zona picturii și a sculpturii. Aradul își dă « măsura » în primul rînd în zona artelor decorative unde există talente omologate (Eus-tațiu Gregorian, Viorel Penișoară Ste-garu ș.a.) și certe virtualități plastice (dar nu actualizări), se prezintă la un nivel calitativ minimal.
Unii dintre acești artiști aparțin « tipului prospectiv », sînt pasionați de asimilarea noilor tehnici ale imaginii. Printre alții, François Pamfil (Oradea). Dintre lucrările expuse, «Dulapul cu jucării» și «Dimineața, primăvara», ■ mici construcții policrome în lemn, concretizează un sentiment de mare • puritate, un fior poetic autentic. Kiss Alexa (Oradea) încearcă să dea expresionismului său abstract o alură «pop». în «Lada cu zestre» el i încorporează vehementei « gestului » elemente concrete situate în descendența unor tradiții de arta I populară. Proiecțiile subiective ale tînărului grafician Nìstor Coita (Oradea) se organizează în binestăpînite sisteme de semne, în rafinate texturi I grafice Din ansamblul expus de mește-I cui orădean Fekete losif, I reprezentativă sculptură I rețe »
geometne ». Bogata producție a sculp-toriței Hodica Stanca Pamfil (Oradea) între figurai și elibe-șclavajul referinței ») — J viguroase «vis «Înmulțire» și «Con-sculpturile lui Ladislao Lata
*· trOYijjà, ÛÛICA lutate: lemn, FtKETC ÎONtL MUNTEANU Parirei ulei; rno¿ 'eiar, ule'
cea mai «Tine-mărturisește un « dor de Bogata producție a sculp-
— (oscilîna rarea de « este mărturia unei formativa » flict », !
(Oradea), sondează febril posibilitățile expresive ale asocierii de materiale. Cantonarea momentană într-un suprarealism de nuanță feeric-nostal-?ică a picturii iui Sever Frențiu (Arad) ex, i-citează virtuți de veritabil «arti ^ex », virtuți pe care ie desfășoară ș1 în tap< eria «Iarba fiarelor » pe -.emnează împreună cu soția Maria Bodrogean e tapiserii de notabilă și tehnică O.B
• J 5 µ Λ I ■ 11Γr\ CL·? * \ Ui
a
T · A ‘ ' 1
V́.Γ \'
* Л я «4 \ · J ■ » к JiACi i kî
- J 1 ■ 1 MMA Я У' ’b * л· ·
f
I
AGENDA
prezentate și dezbătute regulamentul de funcționare al cenaclului și planul de activitate pe anul în curs, ■
Raspunzînd invitației U. A. P., la începutul anului curent, Akihiko Hata-naka, directorul Galeriei Saikodo a Muzeuîui Central din Tokio, a întreprins o călătorie în țara noastră. Oaspetele a vizitat galeriile

de artă, expo-saloanele deschise în acea precum și numeroase ate-
artiștîlor bucureșteni.
ztțiile șt perioadă
pentru a doua oară Romain vi tat al Institutului român
• Vizitînd ; nia, ca
pentru relațiile culturale cu străina-tatea, publicistul Moges Kay Larsen, ! consilier aî Institutului danez pentru relații culturale, a avut, la 8 ianuarie a. c.„ o întrevedere la sediul U, A. P. cu sculptorul Patriciu Mateescu și criticii Amelia Pavel și Mircea Groz-; dea. Oaspetele s-a interesat îndeosebi de pictura și sculptura românească, avînd în vedere elaborarea unei cărți consacrate României, lucrare care va
Răspunzînd invitației U.A.P., doamna Isabella Constantinescu Kerk-hoven, directoarea Fundației romdrie loan și Maria Constantinescu din Haga, ne-a vizitat țara în perioada 18—23 martie.
Interesîndu-se de arta contemporană românească, doamna Kerkhoven a vizitat numeroase ateliere ale artiștilor bucureșteni în vederea organizării la Haga a două expoziții - de tapiserie și ceramică, la galeria Pulchry Studio, și de pictură, la galeria Panorama Mesdaag.■
Joi 10 februarie ax. a avut loc la Bucu-un Colocviu « Pallady ». organizat de secția de critica a U. A. P. și de sec-țiunea romàna A, I. C. A. în sala de conferințe a Uniunii Artiștilor Plastici t au luat cuvîntul artiști, critici de arta I și colecționari, evocînd figura fui Pai-lady, opera pictorului, sensurile și f valoarea acesteia în cultura românească [și în arta universală. Lista vorbitorilor a cuprins pe Henri Catargi, artist al poporului, Ion Frunzetti, Dan Hăuh’că, Aurel Broșteanu, Barbu Bre-zîanu, Vasile Drăguț și Iulian Mereuță, critici de artă. Alexandru Paleologu, publicist. Paul Gherasim, pictor. S-a citit o evocare despre Pal lady a colecționarului bucureștean Dr. Mircea hiescu. µ
între 29 martie și 7 aprilie, o delegație oficială a U.A.P. a întreprins o călătorie la Moscova, cu prilejul semnării înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din U.R.S.S. înțelegerea de colaborare pe exercițiul 1972—1973 a fost semnată, din partea română, de Ion Irimescu, artist al poporului, și Marcel Chirnoagă, secretar al U.A.P,, iar din partea sovietică, de către Vladimir Volodin, ¡urii Konstantinovici Koradev, secretari U.R.SS., și I. Gromîko, președinte al filialei bieloruse a U.A.P. din U.R.S.S. Delegația română a vizitat ateliere ale artiștilor din Moscova, expoziții, muzee etc. și a întreprins o călătorie pe coasta Mării Negre, vizitînd stațiunea Gurzuf și orașele lalta și Simferopol.
u (
în baza înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din U.R.S.S., pictorii sovietici Vladimir Stojarov și Stanislav Torfopov ne-au vizitat țara în cursul funii aprilie, cu prilejul organizării la | București a expoziției de pictură și sculptură a unui grup de artiști din R.S.F.S.R.
Oaspeții au vizitat de asemenea stațiunile de pe litoralul românesc ale Mării Negre precum și orașele Sibiu și Brașov. —

In seara de 17 februarie a. c. s-a desfășurat la sediul U. A. P. din capitală un simpozion dedicat taberelor de sculptură de la Măgura (Buzău) — relevînd retrospectiv rezultatele artistice obținute în edițiile din anii 1570 și 1971 și analizînd sensurile și practice ale acestor expe-

posibilitățife ce Ie deschid, legătura lor cu peisajul și tradițiile naționale. Au prezentat comunicări : Arhitect C, Joja, Dan Hăulică, Paul Petrescu, Vasile Drăguț, Octavian Bar-și Anca Arghir, critici de artă, Coman, sculptor, și Ion Săliș-
nu, pictor.

л
6 martie a avut loc, la sediul . P., ședința de inaugurare în-tr-o noua formă organizatorică a Cenaclului tineretului de pe lingă Uniunea Artiștilor Plastici, din care fac erte absolvenți ai institutelor de rte plastice ți membri ai U. A P. a căror vîrstă nu depășește 35 ani). >in conducerea cenaclului fac parte ul Octav Grigorescu. președinte, I Gheorghe Anghel, vicepre-precum și un colectiv de
inaugurale au

-, « · а ч Λ \ * · V П к ж .. *· ч. -
• ·ν д U V · > , .■ ■ ·4 , , "· ■
în seria marilor retrospective consacrate artei românești din jumătate a secolului Muzeul de ortd al R.S.R. a prezentat in perioada martie-aprilie expoziția ,on Theodorescu-Sion. Retrospectiva a cupnns 109 lucrări (pictură în ulei, tempera, guașă, acuarelă, desene) reprezentative pentru ansamblul operei artistului, pentru multiplele sale preocupări. Lucrările au fost selecționate din colecțiile Muzeului de bibliotecii Academiei R.S.R. pPrec¿m L din numeroase colecții particulare , Catalogul expoziției a fost realizat de Doina Schobel șl Hariton Clonaru
\ r1etSo$Pectiv«ì. cuprln· zînd 70 lucrări de pictură, a fost Cf* CM tâz ’n C02tinuare- 'a Brăila ș la Cluj (perioada mai-lunie). 1 |

h·

EXPOZIȚII POSIBILE
LEMNUL EXPRESIE SI TEHNOLOGIE
PREZINTĂ ANATOL MÂNDRESCU

P-eporter. Programul acestei «expoziții posibile » pare a voi sà confirme opinia dupâ care la noi se poate vorbi de o « cultura a lemnului ».

^лаюі Mdndrescu. Fără îndoială, există o cultură a lemnului la români, dar această afirmație nu este tema-program a expoziției, ci numai termenul de referință. De altfel, ar trebui amintit că o cultură л lemnului nu e un apanaj al românilor, cum le place să creadă unor comentatori ai specificului rațional. Într-o tehnică a cioplirii sau incizării a existat o permanentă producție figurală sau deco-rdtiyă de acest fel, care atestă familiaritatea stabi-liu s-ar putea spune in chip ancestral — cu lem-nul. Иi se pare semnificativă prelungirea acestei producții in arta noastră actuală, ca o manifestare a factorului de continuitate care prezidează cultura contemporană românească, Pe de altă parte însă C/|J<1 ° direcție contemporană a prelucrării lem-ndui in spiritul structurilor funcționale din uti-lojul industriei rurale sau din domeniul structurilor arhitecturii populare în lemn, Șl această precizare
mi se pare urgentă, importantă ; astfel ne apropiem oarecum de argumentul princeps al expoziției.

Pep. E vorba despre ceea ce e desemnat uneori ca fiind « constructivism folcloric »?
A. M. S-a numit așa mai curînd prin metaforă sau prin extensia termenului «constructivism». Configurațiile analizate relevă evident o mentalitate constructivistă; tehnologia este aici construcția, îmbinarea; cioplirea, incizia intervine secundar sau incidental. Desigur, atare mentalitate este implicată în diferite grade, de la un minimum în cazul extrapolării modelului din fondul structurilor patrimoniale — de care aminteam — pînă la atitudinea de esență constructivistă,
Rop. Credeți câ avem de-o face, în acest caz. cu o afiliere la mișcarea artistică actuald internaționali?
A. /И. Contest orice diagnostic de epigonlsm sau de mimetism în raport cu aceste curente. Cred, dimpotrivă, că e un fenomen perfect original al
artei românești, solidar însă cu cele mai pozitive tendințe, cu sensul devenirii artei actuale pe plan mondial; atestă o atitudine în care dictează puternic marile interogații ale epocii și în care acționează consecințele revoluției tehnico-științifice. Așa se explică și afinitatea pentru structura-unealtă. Numai că modelul acestei arte la noi este autohton, implică un șir de elemente estetice originale și este mai ales raportat la un arhetip ai activității productive,
Opțiunea pentru structura paradigmatică a uneltei, pentru așa-zisul «constructivism » primitiv» este un simptom al participării la condiția artei în lumea de azi. Atingem acum esența, argumentului critic al expoziției. Ajunsă la ultimele consecințe ale unui proces istoric, arta este pusă în situația de a-și cerceta însăși fundamentele. justificarea funcției sale în societate, și este condusă de propriile-i legi să-și caute rațiunea de a П dintr-o nouă perspectivă istorică — în calitatea de activitate umană constructivă mai mult decît în calitatea estetică. Astăzi, problema
Apostu împinge structurile către rosturi simbolice, tinzînd la o recuperare a spiritului mitologic dl artei, Acest « diche in aer liber este ilustrația necesității de a crea.
O mai recentă serte de lucrări exploatează efectele de cioplire adîncă, arhitecturind un volum autonom.
¡n sculpturile luì Câlinești, modelul-unealtă transpare cu evidența, transferat în hiperbolice simboluri de vitalitate.
« Mobilele » lui Maitec sînt concepute prin refacerea sincretismului obiect uzual—obiect artistic, pe o treaptă de gîndire artistică în care expresia materialului este legată de expresia funcției: mimează un mecanism simbolic, menit manevrării.
OVIDIU MAITEC
crudatl care se pune artel este o problemi de ©Ftte/ogte înainte de — și pentru a putea redeveni o problemi de ontologìe* Categorìa de activitate care, se numește arti se refoce din cenuși* începînd n,©ut ciclu al evoluției în condițiile unei epoci de răscruce a civilizației* a existenței umane* și anume de la situația de techné* Hotărî toare e î mprejurarea că renașterea are sau poate avea loc într-un cîmp de forțe dominat de spiritul constructivitlții — deci., dupl părerea mea, cîmpul configurat de convergența revoluției socialiste și a revoluției tehnico· științifice poate fi considerat ca privilegiat* Interesul pentru structurile funcționale țărănești și meșteșugărești e un fenomen paralel — în sensul sincroniei — cu manifestările sincretismului tehnico-estetic în arta internațională : în particularitățile acestei creații își spun cuvîntul raționalitatea constructivă* ©înțelegere

sensibilă a materialului* date care definesc omul actual nu prin ruptură* înstrăinare* umdfimensionalîzare» ci prin sinteză* sub specia unității* a integralității* Concepția de artă pe care vreau să o ilustrez prin selecția prezentei expoziții e marcată de o severă economìe a configurației ; aceasta e o calitate specifică* în care găsesc exprimată concepția tehnicit-ca-prelungire-a-naturii* spre deosebire de culoarea spectaculară și gratuită sau defetistă din alte configurații care citează « mașina ?> ca pe un element anti-uman* acceptat sau respins ca atare* Sincretismul artă-tehnologie implică astfel în cazul artei românești integritatea raportului omHnatură* adînc implicată în structura esteticului la români* în însăși configurația sÎmilbfuncționaîă* este inclusă discret dar perceptibil această expresie a cosmicului* ceea ce dă o savoare caracteristică obiectelor*

Rep* Aveți fn gînd Gfirrnoțitte lui Giulio Corfa Argon despre emergente comportamentu/uî artizar»/* salutara peп bru renașterea artei?

A* M Doar în măsura în care se poate verifica ipoteza că prin emergența acestui comportament obiectele nu devin artizanate prin finalitate d* dimpotrivă* ca elementul artizanal din ele mijlocește expresia umană în atare formă de artă* determină semnificația de arte a unei anume etape <fe exa/tare a tehno/ogrèt* apărută necesar în istoria omului* Cu alte cuvinte* socotesc că arta spațială în lemn este validă în măsura în care în forma ei se manifestă sctuațte onto/ogicd <fe sincretism ihtre fùnepe de ^Apreste Sí'míxjlícd g тьшeii și ceo ce expresie sim-boJicd c comunicării umane*

Rep, Se poete conchide cd programul critic al acestei « expoziții posibile * este de a pune ih /urnind epe* rițfa unei sculpturi obiectuale de facturd originalei autohtond? *

A* At Hai exact* programul critic în expoziția de față este o propunere de a discerne momentul in care «sculptura în lemn* ia o direcție contemporană de dezvoltare* o direcție care valorifică nu tradiția cioplitului artizanal rustic* ci vechi structuri tuncționate* configurate într*o combinație compatibilă cu propensiunea artei contemporane pentru condite de techóte* Selecția lucrărilor expuse h plinite revistei trebuie să demonstreze corn știința acestei condiții de techné a plasticii: nu este o expoziție consacrată unor sculptori în lemn* mei «văcar problemelor sculpturii în lemn* ci unei probleme fundamentale: momentul și modul în care spațiul cultural românesc emite o energie cap^ă să reafirme arta ca model al activității productive* de la situația de tcchnâ. I lotăritoarc rarca că renașterea are sau poate ave, cîmp de forțe dominat de spiritul constructivi I,Iții · deci, după părerea mea, cîmpul configurat de convergența revoluției socialiste și a revoluție! tehnico-științifice poate fi considerat ca privilegiat. Inte-structurile funcționale țăfăncștl și e un fenomen paralel — în sensul -cu manifestările sincretismului tehnico-
resili pentru meșteșugărești sincroniei ■
estetic în arta internațională; în particularitățile
acestei creații își spun cuvîntul raționalitatea constructivă, o înțelegere sensibilă a materialului, date care definesc omul actual nu prin ruptură, înstrăi
nare, unidimensionalizare, ci prin sinteză, sub specia
unității, a integralității. Concepția de arta pe care vreau să o ilustrez prin selecția prezentei expoziții e marcată de o severă economie a configurației ;

aceasta e o calitate specifică, în care găsesc exprimată concepția tehnicii-ca-prelungire-a-naturii, spre deosebire de culoarea spectaculară și gratuită sau
defetistă din alte configurații care citează « mașina »
ca pe un element anti-uman, acceptat sau respins ca atare. Sincretismul artă-tehnologie implică astfel în cazul artei românești integritatea raportului om-natură, adînc implicată. în structura esteticului la români, în însăși configurația si mi I ¡-funcțională, este inclusă discret dar perceptibil această expresie a cosmicului, ceea ce dă o savoare caracteristică
obiectelor.
Lucrarea lui Spâ și propusa pentri în aceasta piesa <
Rep. Aveți în gînd afirmațiile lui Giulio Carlo Argon despre emergența comportamentului artizanal, salutara pentru renașterea artei?
A, ΛÏ. Doar în măsura in care se poate verifica ipoteza că piin emergența acestui comportament obiectele nu devin artizanale prin finalitate ci, dimpotrivă, că elementul artizanal din ele mijlocește expresia umană în atare formă de artă, determină semnificația de artâ o unei anume etape de exaltare a tehnologiei, apărută necesar în istoria omului. Cu alte cuvinte, socotesc că arta spațială în lemn este validă în măsura în care în forma ei se manifestă situafia ontologică de sincretism între funcția de expresie simbolică a muncii și cea de efesie sim-bolica a comunicârli umane.
Se poate conchide că programul critic al acestei JtU p0Slf» estQ d0 a Pune în lumină apa-ZuZ SCL"lmirl
fată esip3' °XnCt| Pro2rarr|ul critic în expoziția de <a e : T01™"61'6 dô a discerne momentul în
porană de P |U'n '|Π loinii>> ia ° direcție contem-nu indii , ,VOl|are‘ 0 direcție care va|orifică funcționale, configurate tntr-o combinați* pensiunea ^rtel contemporane (Mglnir. Г.УIЯ.1 lu'r‘rll’r ,xpus'
-A>* ■ -He sa demonstreze con-
techné a plasticii ; nu unor sculptori în lemn, 'Hi în lemn, ci unei momentul și modul în 1 onicîncsc emite o energie
esle o expozitj0 consacrată probb Car Г001*™10'' SculPtu
PI Obleme fundamental
«re spațiul cultural capabilă să reafirme arta ca mn-i i productive.
‘ "°del a| activității

I
in această piesă de Mihai Olas tema este însăși structurarea ca mod de îmbinare constructivă — ilustrare a acțiunii-tehnică.

Lucrarea lui Spâtaru sugerează un motiv tehnologic prototipa!, roata, dezvoltată plastic de la cerc la suprafață și la volum, și propusă pentru utilizarea ambientală. Seria se desfășoară ca un parapet, mimind funcționalitatea gardului.
mipcca spătapo
e vorbește uree r despre erica de artă ca despre o disàgi a determinării obiective a àìcnì castice. Nu puțini sînt e' ce o^etrid criticii să opereze
V >
g aceeas rgoare și răspundere :c care operează așa-numitefe ti inte pozitive.
■
•rob'ema caUtățU «științifice» = criticii de artă a devenit cu cecseb re acută din clipa în care, cortranat de anumite producții a'e arte:

contemporane» publice: s-a așteptat din partea criticii la o intervenție capabila sa-i

•   tOăk e nedumeririle. In-tenenții s-au produs» dar» cu ~egí ac 'e excepții, eficiența lor a rămas iluzorie. Mult prea puține cin criteri:ie ce judecata (de fapt» ce pre^ccecGtG ?) ale publicului au putut n clintite cu argumente: e criticii, chiar și atunci cînd reprezentanții ei ofereau garan-t = competentei si seriozității.

•   V   *   *   *

-râpastia dintre pubhc și acele opere de artă care» pe drept sau ze nedrept. î? șochează, vi-

•   u   I*

zeazz nu numai pe autorii operez- în cauza, ci și pe criticii care încearcă fie și numai o simzXã explicare, dacă nu chiar

V   W

c susț cerea valorii acestor opere. Și îr.trucît din ambele părți controversa se duce adesea de pe poziții categorice, implicațiile ei ajung să pună în discuție însuși caracterul criticii de artă ca moda: cate și instrument de cunoaștere obiectivă. Indiscutabil însă că, alături de sensibilitate si

9 inteligență, în primul rînd planul metodo'ogic este ce? ce are capacítate să se poarte garant pentru cahtatea științifică a criticii. Probitatea și spiritul de răspundere ¿I criticului se ilustrează nemijlocit prin felul cum procedează el ca să-și adune datele și sa tragă concluziile, cum înlănțuie judecățile si pe ce bozd și ie constituie.

Cu secole mai vechi este con-fictul care desparte critica nu de public, ci de artiști. Intervin, in chiar esența criticii de artă, considerată ca practică a unei anumite activități de elaborare ip ritua.ă, o seamă de antinomii. Prima din acestea constă în faptul că, pentru o întemeiere cît de cit convingătoare a judecății,

criticul este nevoit să invoce at gumente care presupun o transpunere a percepțiilor sale sensi· bile — Impresii, senzații— în concepte, în noțiuni, adică în cuvinte. Este limpede că clacă prin specificul lor artele plastice ar ține de ordinul discursivității, ele n-ar mai trebui să Γιο « plastice », ci ar putea fi, mult mai corespunzător, arte verbale, sau ale scrisului. Ele, deci, nu pot exprima în scris, noțional, ceea ce exprimă plastic. Delacroix afirma că frumusețea picturii «constă mai ales în lucrurile pe care cuvîntul nu posedă abilitatea să le exprime ». Criticul, așadar, fie el și cel mai desă-vîrșit» nu face decît să transfere o expresie sensibilă dintr-un specific într-altul, dintr-un gen într-alt gen, din plastic în literar. Dar, vrînd-nevrînd, criticul e astfel silit să denatureze din notele caracteristice, unice, ale genului pe care îl transferă. în cazul cel mai fericit, echivalența stabilită are valoarea unei metafore revelatorii. Din păcate, istoria a cunoscut rareori critici îndeajuns de înzestrați pentru a fi capabili sa creeze asemenea metafore. De aici sentimentul artistului, mult prea adesea îndreptățit, că pe undeva criticul îl trădează, îl răstălmăcește, m ist ificînd publicul. O a doua antinomie, decurgînd oarecum din prima, constă în aceea că actul critic—mai cu seamă atunci cînd are în vedere o operă originală —fiind întotdeauna posterior actului creator» nu poate apela la judecăți întemeiate pe suficiente noțiuni comparative: îi vor lipsi, de fiecare dată, tocmai acele noțiuni și criterii încă neomologate critic de conștiință, neadjudecate, de fapt nevalorizate, deoarece valorizarea lor e operată în chiar practica artistului, iar aceasta o precede în mod fatal pe a criticului. Tot Delacroix afirmă: «Critica urmează

producțiile spiritului așa cum umbra urmează corpurile ». Penti u o mai clară punere a problemei. care nu se lasă condensată în doar cîteva fraze, să-mi fie îngăduit să recurg, în ciuda lungimii, la un citat desprins din
cartea lui Etienne Gilson, Pic turti și realitate :
« Neroziile care, în materie de pictură, alcătuiesc soti/s/er-ul criticii profesionale sau particulare, au adesea la origine obișnuința de a trata arta picturii ca pe o varietate a artelor limbajului și de a o judeca în consecință, cînd, de fapt, ceea ce ar trebui să judece spectatorul, fie el sau nu critic, este raportul reciproc între propria sa sensibilitate și obiectul de apercepție pe care i-l propune pictorul. Este adevărat că această experiență estetică nu ține de ordinul discursului, ordin propriu criticii. Așadar, dacă e vorba de vreuna din artele plastice, se poate spune că criticul și-a ales un obiect despre care îi este imposibil să vorbească. Ceea ce îl obligă să se retragă în zona noțiunilor și a cunoașterii, ale cărei semne firești sînt cuvintele. Din nefericire, și aici Delacroix are dreptate — spune Gilson refecindu-se- la citatul din jurnal, pe care l-am transcris mai sus — prin chiar aceasta, criticul se condamnă la a ajunge întotdeauna prea tîrziu. Dacă opera în cauză e mai curînd o imagine decît o pictură, criticul are despre ce vorbi, căci imaginile țin de ordinul limbajului și atunci scriitorul uzează de semne pentru a se exprima cu privire la alte semne : dar dacă lucrul despre care vorbește este o operă propriu-zis picturalii, el nu dispune de nici un cadru gata făcut, de nici o noțiune anterioară operei și care să fie pregătită a primi acel lucru. Pictorul însuși a plecat de la o formă germinala care nu s-a definit în propria sa gîndire decît pe măsură ce opera i se plămădea în mină. Opera odată terminată, pictorul nu este întotdeauna sigur că ea ar fi exact aceea pe care și-a propus-o. în timp ce lucrează, toate problemele de soluționat — alegerea unei tehnici și a unor mijloace de execuție — se pun și se rezolvă pentru pictor în raport cu germenele operei care-și vrea nașterea într-însul și prin el. Criticul, dimpotrivă, neavînd nici o participare la acest efort ci câtor, nu poate iudeca opera

I

decît plecînd de la reguli
unor
în strînsă dependentă
pînă la eventualul
eseu, există felurite
imperativ cultural-nu trebuie ultim ultimul ca importanță,
ficiență științifică a cronicilor plastice, defectuozitatea lor culturală, sau chiar pericolul unei propagări de false noțiuni, de false idei ? Ar fi desigur absurd să legăm asemenea consecințe strict de faptul că este vorba de niște simple «cronici ». Cînd am vorbit de caracter «impresionist », n-am înțeles prin aceasta obligatoriu arbitrar, eronat, ca neputînd fi, la rigoare — nu însă în cuprinsul însuși al cronicii — dovedit ca valabil din punct de vedere științific. M-am referit f >
numai la faptul că o cronică este de obicei, prin chiar genul ei, o etalare afirmativă de impresii, că în funcție de enunțarea impresiilor, și mult mai puțin de motivarea lor,

ei judecățile, și că la aceasta îl obligă în primul rînd condițiile obiective. în rest, se înțelege că depinde de calitatea profesională a criticului, de experiența și de competența lui, ca judecățile sale, fie ele chiar formulate impresionist, lapidar și categoric, să fie juste ; sînt însă mult mai reduse șansele ca această justețe să fie atinsă cu imperativele urgenței și comprimării la care te supune genul. Chiar și cînd afirmațiile unui cronicar critic sînt pertinente, obiectiv pertinente, perirea lor științifică nu
niciodată explicită (repet: n-o îngăduie genul, condițiile!), ci presupusă, subadiacentă, posibil a fi demonstrată altcum și în altă parte decît în cronica propriu-zisă. Așadar, într-o cronică, argumentul principal al «demonstrației », valoarea ei științifică, sînt date de autoritatea criticului, de faptul că publicul este îndreptățit să se increada în impresiile sale, dacă
Considerarea aspectelor antinomice de mai sus nu este menită să susțină caracterul agnostic al criticii de artă. Ceea ce doresc să se înțeleagă este posibilitatea limitata și relativa a cunoașterii critice, în funcție de însăși esența calității ei, motivele pentru care o critică de artă cu pretenții cît de cît și ti in ți lìce
mai degrabă,
îsi dezvoltă autorul
nu are soluția date îi
noua împrumutate cunoașterii opere anterioare, a căror experiență deja o posedă, lată-l deci în coada lucrurilor. Chiar dacă îl judecă pe artist după anumite opere ale sale anterioare, criticul se referă la soluția unor probleme picturale ale căror date erau diferite. Fără îndoială, există reguli generale confirmate prin creația tuturor artiștilor, dar criticul nu cunoaște dintre aceste reguli decît pe cele deja descoperite de pictori în trecut. Propriul creației artistice constă în a trece dincolo de aplicațiile particulare ale acestor reguli confundate cu regulile însele. Aici este opera creatoare a pictorului și ea îi constituie însuși stilul: a găsi în legile permanente ale artei sale cu ce să se elibereze de alte stiluri, care sînt consecințe legitime dar nu necesare ale acestor legi. Criticul așadar sub ochi decît unei probleme ale cărei scapă inevitabil ».
In sfîrșit, o a treia antinomie, poate cea mai importantă prin consecințe, constă în imposibilitatea demonstrării emoției estetice. Același Gilson a remarcat cu multă dreptate: «Unanimitatea atît de frecventă cu privire la obiectul admirației comune, se întinde rareori asupra motivelor invocate s-o justifice ». Fenomenul este firesc, pentru că substanța experienței estetice ține cu preponderență de categoria sensibilului, nu de aceea a conceptualului, a logicului. Cu atît mai naturală este deci divergența de opinii critice, manifestabile față de un același obiect artistic de către persoane egal de competente în a-l judeca. Și apoi să nu uităm că la baza aprecierii critice stau ceea ce numim în mod curent impresiile.
Din nefericire, în practică, foarte adesea, impresiile nu sînt controlate nici de cel care le afirmă, nici de cel căruia îi sînt afirmate ; de unde geneza, în interpretarea critică, și adesea în valorizare, a unor mituri, Nu rare sînt cazurile cînd consecințele se repercutează direct asupra istoriei artei, in-fluențîndu-i criteriile de selecțio-
nare. Aici se deschide un capitol care mă obligă să mă întorc pentru o clipă la funcțiile criticii ca gen literar si,
I ’
de aceasta, la sfera ei de acoperire și eficiență socială.

De la simplul articol sau cronică de gazetă,
amplu tratat științific, trecînd prin studiu si
I
modalități ale criticii ca gen literar, în funcție de scopul pe care fiecare din acestea și-l propune, și de condițiile tehnice obiective care le determină. Cronica de ziar, sau de revistă săptămînală își are exigențele ei tehnice și sociale bine definite, legate de un scop educativ imediat, de o prezență promptă în semnalarea manifestărilor și fenomenelor, de un
propagandistic care neglijat, în sfîrșit, factor dar nu
de un spațiu ce nu poate fi decît
restrîns. Promptitudinea și concizia sînt două elemente care dacă e drept că răspund cu succes specificului și imperativelor presei, ba totodată și imperativelor culturale de masă, e tot atît de drept că, în general, impietează asupra rigorii științifice a afirmațiilor și argumentărilor pe de o parte pentru ca nu lasă timp suficient sedimentării impresiilor și verificării lor, cercetării metodice a bazei lor obiective, pe de alta pentru că obligă,
mult sau mai puțin, la eliminarea anumitor implicații analitice și definitorii, nuanțelor de apreciere,
nica devine oarecum înclinat spre aforism, și sentință, cu
riscă să acorde o preponderență
mult exagerată expresiei afective în raport cu construcția rațională, logică, cu alte cuvinte, în raport cu alegația științifică. De aici, caracterul mai întotdeauna impresionist al criticii cronică-rești, pur publicistice. Mă încumet chiar sa spun, caracterul ei mai întotdeauna provizoriu, de foarte pronunțată relativitate. Trebuie oare să deducem, din cele arătate mai sus
e
aco-
mai

mai
ca și la eliminarea caracterizare și Vrînd-nevrînd, astfel
expeditiv,
cro-
gen
capul locului orice dogmatism și normativitate rigidă.
Critica de artă constituie ca mod de expresie un gen literar și genul acesta cunoaște, cînd se împlinește pe sine, cînd își respectă profilul specific, o perpetuă îmbinare a rigorilor științei cu fantezia creatoare, a rațiunii docte cu intuiția sensibilă, aș putea spune chiar,
continuă pendulare între domeniul măsurilor exacte și cel al enunțărilor sugestive, de numai aproximativă, sau chiar nulă, rigoare demonstrativă, totuși nu mai puțin revelator de adevăr. Nu pierd din vedere că metodele cele mai noi ale criticii, cum ar fi de pildă cele care sub o formă sau alta se reclamă de la structuralism, tind, aparent fără contrazicere, spre măsura și precizia științelor pozitive. De-cît că, de obicei, aceste metode — care pot fi adesea deplin valabile pentru ceea ce își propun să elucideze — nu mijlocesc prin nimic apropierea emoțională de artă, Ele duc în general la o cunoaștere care nu trece dincolo de elementul strict formal,—de organizare, structură, sistem ; tot domeniului expertizei, al asemănării și deosebirii, într-un cuvînt al individualității artistice (privită sub raportul recunoașterii paternității operei) se dovedesc a fi cele mai utile.

Pentru critica de artă, așa cum apare ea considerată aici, astfel de metode rămîn deci instrumente auxiliare, contribuții la realizarea unei perspective globale, în care o dată mai mult cunoașterea poetică (intuitivă) își află locul alături de cunoașterea științifică propriu-zisă. Ca să fie exactă, multiplu adevărată în concluziile ei, critica trebuie să fie în continuare și sugestivă, deschizătoare a căilor de acces spre vis și poezie. Orice stricare a echilibrului dintre rigoarea științifică și rigoarea poetică, prin interesul arătat uneia în dauna celeilalte (de eliminarea vreuneia nici nu mai vorbesc), este de natură să altereze valoarea și eficiența
un
spontan, maximă care
formulări
totala
ine

în judecățile vreți, în metaforele sale.
exclude
criticii de artă.
15

în calitate de atribut al formel, culoarea trebuie privită în așa fel, îneît, potrivit unei definiții clare, acest parametru expresiv urmează să capete attt un înțeles fizlcal, cît și unul fundamental plastic, în acest sens,, culoarea reprezintă o relației care se, întemeiază pe doi poli antinomici, față de acești poli, ea dobîndește semnificație, justificare psihologică, și profunzime expresivă, Astfel, culoarea apare. întotdeauna, ca fiind raportul dintre un nivel psihologic (nivel care își arc temeiul în planul percepției vizuale, unde acționează sistemul retinei) și nivelul 'sens ibi li câți i € estetice. Aceasta din urmă aprofundează plastic impresiile venite pe calea laborioasă a ansamblului de reacții ale retinei și le interpretează. Este limpede că primul nivel — sau acela al trăirilor psihologice, nivel ce apare determinat de întregul domeniu al stărilor difuze instaurate în cazul luărilor de act de prezența culorii — presupune existența a. două temeiuri obiective. Primul temei este strict fizical. El constă din însuși fenomenul descompunerii luminii. în urma acestei descompuneri, fiecare element dobîndit se definește prin-tr-o anumită dimensiune : aceasta este lungimea de undă. Al doilea temei este dat de sistemul pigmentației chimice, naturale. O asemenea pigmentație aparține specific fiecărui lucru din lume. Dacă aproape toate obiectele existente în lume se bucură de această însușire esențială a pigmentației materiale, rezultă că, sub influența luminii albe,

concepută ca martor — lumină care este însă, în același timp, și un participant activ la procesul percepției — planul obiectiv se va modifica, disociindu-se în mii de înfățișări și tonuri de culoare. Dar, pentru a fi cît mai exacți cu putință, în această ordine de idei vom spune cã retina, care a înregistrat toate modificările amintite, nu duce nemijlocit la un act propriu-zis de percepție. Ea lasă drum liber pentru aplicarea spontană a unor reducții și a unor remodelări intenționale1 venite pe două căi. Starea psihologică aplică deci intențiile ei, care sînt, în fond, habitusuri perceptive, ce s-au fundat şî s-au constituit în universul percepției umane și, mai cu seamă, în comportament. în același timp, sensibl-I ñatea estetică introduce orientările și intențiile ei. Aceste intenții se află pe diferite trepte ale trăirii estetice si, drept urmare, în actul de percepție artistică nu constatăm doar simpla prezență a culorilor, ci înregistrăm totul într-un mod semnificatlv și în funcție de anumite accente spirituale pe care le instituim. Din acest moment ieșim din domeniul discuției psihologice și intrăm în acela al reflecției estetice. Subzistă deci o disponibilitate generică a omenirii de a surprinde culoarea. Totodată per- ■ sista și niște înclinații firești ale făpturii noastre de a pune accentul estetic, în moduri diferite, în cîrnpul perceperii vizuale a culorilor, Aceasta se petrece in așa fel, îneît asemenea modalități variale ale expresiei încep să apară ca o dovadă nouă și grăitoare a evoluției istorice, a succesiunii epocilor șj a formelor culturii, precum și a dinamismului propriu alcătuirii ființei omenești. Explicația este dată intr-un plan al proiectelor spirituale, al idealurilor și al transformării neîncetate a structurilor sociale. Cum însă despre unele chestiuni de acest fel va fi vorba în

*
hip analitic, ceva mai departe, pen-
V-u un moment reținem observația л în ciuda unor asemenea modu-estetice ale mediului familiar al culorilor, noi nu avem dreptul să neglijăm aspectul fizical și cel psiho-Icgic al problemei. Ceea ce este u atît mai necesar, cu cît, în epoca noastră, s-au obținut progrese importante tocmai într-o asemenea direcție. Astfel, ordinatorul electronic se dovedește a fi în stare să facă o seamă de operații, pînă astăzi de neconceput. El poate determina, dacă nu integral, cel puțin în mod optim, multiplicitatea, tinzînd către infinit, a «structurilor» retinei și a tipurilor ei de reacție.

în acest sens, cu ajutorul calculatorului electronic sîntem în măsură de a stabili simultan modificările survenite atît în registrul (sau în « inventarul ») pigmenților, cît și în acela al culorilor. Desigur, acestea din urmă sînt privite ca relații complexe ce se constituie între obiectul pigmentat și retină. în același timp, calculatorul este în stare să țină seama de manifestările variabile și de incidențele luminii albe. Se pot contura astfel, la nivelul retinei, predilecțiile subiective pentru anumite culori, în împrejurări de timp și de spațiu bine determinate. De unde deducem că, implicit, se relevă gradul de « tolerare mai bună » de către retină a unor tonuri, față de altele. Și trebuie să notăm că tonurile mai puțin « preferate » devin, în diferite situații specifice ale «lumii ambientale», de nesuportat.

Toate observațiile enunțate fac ca discuțiile actuale pe tema culorii să se ducă, în continuare, pe doua planuri. Vorbim deci, din vedere plastic, fie de o doctrină tehnică, mereu înnoită, asupra culorii, fie de un discurs, din ce în ce mai complicat, de natură estetică. Evident, problema tehnică a culorii se bizuie, în substanța ei intimă, și astăzi, pe teoriile tradiționale. Sub acest raport, rămîne valabilă teza împărțirii culorilor după anumite criterii precise. Este neîndoielnic fap-1 tul că, așa după cum _au intuit încă pe vremuri artiștii, nu putem lucrai I dedt cu trei________culori fundamentale.
punct de
Ordinatoarele oferă astăzi date care ne pun în situația de a da o explicație mai exactă împrejurării că cele trei culori primare, și anume, galbenul, roșul și albastrul, sînt nu numai ireductibile, dar că ele joacă un rol plastic aproape principial. Desigur, știm că aceste culori de bază se pot asocia între ele. împletirea lor va duce la nașterea a trei combinații binare: portocaliul (și, implicit, multiplele lui /ariații obținute în funcție de gra-dientele de galben și roșu), verdele fcompus din albastru și galben) și seria de tonalități ale violetului (care e dobîndit prin asocierea de roșu și albastru). Apare limpede constatarea că aceste culori binare sînt derivate ce prim ordin. La rîndul ei, categoria perechilor de culori complementare c&u contigue poate constitui, ceea ce am numi, oarecum impropriu, tabloul deri/aților de rang secund. Prin suprapunerea corespunzătoare a lor, aceste ultime culori redau negrul. Prin integrarea totală a lor se reconstituie albul. Faptul de intuiție a tehnicii tradiționale arată că orice relație corn-plementară se obține prin raportarea unei culori fundamentale la o altă culoare, ce face parte, de dala aceasta, din grupa « binarelor », Raportul se realizează în așa fel, îneît binara să nu cuprindă nimic din culoarea fundamentală care intră în sistemul respectiv de împerechere2.
Plină de consecințe este și teza disocierii, din punct de vedere tehnic, între portocaliu și albastru. Fără doar și poate, în perspectivă tehnică vorbim doar de faptul că ansamblul culorilor ce tind către portocaliu sînt {¿'alde', în vreme ce tonurile ce năzuiesc spre albastru au un caractertrece.) în modul estetic de a vedea lucrurile vom constata însă, la un nivel ulterior dar mult mai adine, că sistemul culorilor calde se asociază, în general, cu o predispoziție lirică sau poetic-a C · * 1 - · â 1
culorile reci trădează, înde-
de probleme
afectivă a fanteziei artistice. Dimpotrivă, _____
obște, o sensibilitate mult mai reținută, mai austeră sau o neliniște gravă a spiritului omenesc, în întreg contextul tehnice ale culorii, de care am amintit, sîntem obligați de a nota și misiunea specială a albului și a negrului. Cunoaștem faptul că atît albul cît și negrul nu sînt culori -propriurzise. în ciuda acestei stări aparte de lucruri, albul și negrul îndeplinesc un rol plastic de o importanță deosebită.
JAlbul reprezintă, în fond, Jumina ,p Ci ră.
în fond, Jumina indică___lipsa oricărei
Negru culori. Funcțiile lor plastice sînt bine definite. AIЬШ va lumina întotdeauna un ton deTuloare, dîndu-i valori diferitei ÑegJiuJ.
va"Închide jtonul de culoare inițial. în acest sens, întregul
dimpotrivă, gradul în care ea
speciale

culoare inițial. In acest sens, întregul-joc între alb și negru nu reprezintă., nimic altceva decît însăși modulația luminii expresive. El constituie deci pulsația valorilor. Vibrația de tonuri de culoare se petrece, așadar, într-un plan secund față de planul dominant al jocului de valori. De aceea modul în care pulsația valorilor se leagă — sau se separă — de vibrația tonurilor constituie o proolemă de accent plastic și, deci, ea apare ca o chestiune fundamentală de stil. Această relație, dintre lumină și culoare, se stabilește întotdeauna în funcție și de adoptarea unei soluții clare în ce privește dualitatea tradițională pe care tehnica culorilor a cunoscut-o de la Renaștere încoace: întinderea omogenă și plată a culorii pe .uprafață, sau, din contră, răspîndirea diferențiată a petelor de culoare ce par să «vibreze » într-un mediu de suspensie aproape lichid. Evident, în arta contemporană, folosirea unor culori sintetice duce la o asemenea « omogenizare » a tonurilor pe o suprafață dată, îneît expresia se limpezește în cu totul alt mod decît în trecut, iar «vibrația » culorilor începe să fie negată sau pusă la îndoială. Observația nu este desigur valabilă pentru anumite manifestări ale artei cinetice de tură electronică și coloristica, ea caracterizează în general geometrică și definește multe creațiile stilistice ale « noului lism ». în sfîrșlt, jiroblema tehnică _a culorii pune în evidență și o altă Vchestiune însemnată. Este vorba de însușirea negrului de a îndeplini, bunăoară, un rol de pauză, Pauza este necesară în cazul fenomenului de «expansiune» a culorii albastre, fenomenul optic de « report » sau de trecere aparentă a albăstruiul în cîmpuri vecine de portocaliu este cunoscut dc multă vreme. El începe să fie insă tratat astăzi sub alte forme. Nu mai este acum vorba de simpla conturare a Imaginilor figurative ca în tehnica picturii pe sticlă, de pildă,
fac-Dar arta din rea-
ci de o împărțire prin «grile» a suprafețelor perfect ordonate și geometrice, în așa fel îneît tramele unei rețele devin marginile riguros determinate, care separă de la sine cîmpu-rile albastre de cele portocalii.

Și totuși, în ciuda însemnătății problemei tehnice a culorii, aspectul estetic al chestiunii este mult mai profund. în linii mari studiul estetic al culorii presupune dezvăluirea tipului de legături preferate care se instaurează între diferitele atribute ale formei.

Sîntem în măsură de a releva astăzi trei asemenea genuri de relație sugestivă care s-au cristalizat, în plan istoric, între culoare și ceilalți parametri ai formelor expresive. O primă modalitate de solidarizare este aceea stabilită între culoare și spațiu, în fond arta străveche și cea clasică a antichității cunosc o astfel de unitate la nivelul exprimării artistice. In acest caz, culoarea e tratată omogen și plat pe suprafață, ceea ce înseamnă că ea « umple » unitar întregul contur. Estetic vorbind, totul ne duce, într-un astfel de context, Ia ideea că sensibilitatea nutrește predilecții limpezi către siguranța așezării formei și a expunerii depline a ei. Solidarizarea culorii cu atributul luminii, în cuprinsul alcătuirilor spațiale — ceea ce este evident începînd cu arta Renașterii — va contribui la întărirea sentimentului de nesiguranță în raport cu lumea exterioară a formelor. Ea va sublinia puterea afirmării lirice și tăria, în genere, a participării subiective. După cum am remarcat cu alt prilej, această stare de lucruri este intuită de René Huyghe3. Teza punerii în vibrație a culorii, prin împletirea ei, în primul rînd, cu lumina și nu cu dimensiunile spațiului — teză ce reflectă însăși modulația lirică a inte-riorității ființei cum s-ar exprima Hegel — este perfect ilustrată

în stilul de compunere impresionist. Numai că, de data aceasta, odată cu punerea în evidență a legăturii intime ce poate să subziste între lumină și culoare, se schițează, probabil pentru prima oară, în mod clar, în istoria artelor, cel de al treilea tip de relație expresivă. Este deci vorba acum și de o legătură ascunsă între culoare și timp. Această nouă înfățișare a unității ce se poate instaura între însușirile formelor plastice este subordonată relației de bază, dintre culoare și lumină. Dar ea. sugerează și posibilitatea de a se merge pe un drum nou în domeniul expresiei artistice. De altfel, aceasta credem că este singura și autentica calitate strict înnoitoare a impresionismului, în rest, impresionismul mai mult închide o mare artă, de factură romantică, decît deschide o alta. în întregime nouă. O asemenea deschidere se va petrece ceva mai tîrziu. Faptul se va întîmpla odată cu afirmarea spirituală a neoplasticismului1 și pe măsura formulării, bine conturate, a mentalității Bauhaus-ului.
Ceea ce nu ne permite să uităm împrejurarea că presentimentul timid al Impresionismului — potrivit căruia se poate imagina o legătură strînsă între sistemul unitar lumină-culoare și curgerea nebănuită a timpului lumii reale și, cu deosebire, a timpului subiectivității - a căpătat o formulare precisă în unele modalități actuale de creație cinetică. Este limpede însă cl, pînă a se ajunge aici, arta geometrică și unele compoziții de factură serială, reabilitează, într-un
anumit sens, dar sub forme esențial schimbate, tipul clasic de aîinitate între culoare — privită ca o calitate originară a formei — și spațiu. Sub acest raport, Mondrian și .I.., adevărații deschizători de drumuri-Gîndind însăși forma prin optica încadrării ei în rețele perfect ordonate, artiști ca Mondrian sau Van Does-burg reconsideră, pe o altă treaptă a evoluției expresiei plastice, unitatea dintre culoare și spațiu. Culoarea redevine omogenă — și anume, ea este acum « stratificată » în mod exemplar și exact pe o suprafață bine conturată — ceea ce amintește întru-cîtva de arta lui Gauguin. Fără îndoială, toate implicațiile mitice ce nuanță oceanică și elanurile exotice ale sensibilității acestuia nu-și mai au corespondent în arta geometrică și în cea serială. în asemenea creați descoperim prezența unui alt mitologic. (Ne referim în mod special la Mondrian, la Max Bill, François Morelet, And/ Warhol.) DîLf ș această structură mitică a spiritualității pure este stăpínítă de gîndiJ parcă nemărturisit al respectării depline a științei.
în orice caz, conceptul ce rețea impune rigorile lui. în sistemul rețelei, de pildă, cea de a treia emersi une este convertită în plan. S-ar putea spune chiar, că, la «Mondrian, dimensiunea volumetrică a spațiu.'ui euclidian este indusă în receeee plană, în așa fel, îneît ea este concepută ca avînd realitate car și o valoare nulă. în rest, totul e <sp=-țializat ». Iar regiunile spațiului se înfășoară succesiv unele în altele pentru a sugera astfel straluarife sobre ale existentului și tetaJtat=a multidimensională a lumii reate. Cu-
loarea are, în tot acest timp, misiunea de a exprima, în cuprinse] zrc-melor de care e îngrădită, structura autentică și pură a formei.
Ceva mai mult, în concepția iui Vasa-rely, unitățile contradictorii alcătuite din formă și culoare5 sînt astfel gîndite îneît, în calitatea lor de entități originare, ele par apte de a f « mutate » în permanență. Ceea ce face posibilă o adevărată «artă combinatorie » Ia nivelul compoziției plastice.
Apare clară observația că cea mai evidentă abatere de la linia directoare a artei geometrice și a unei anumite mentalități seriale, în ce privește folosirea culorii, se întrevede în creația cinetică cu

amoiț i colorìstica. în această ordine ce idei, putem spune că, atît Julio Le Parc, de exemplu, cît și Nicolas Schõzer. restituie parțial ceva din darul cc-o-ristic al impresionismului. Nu încape discuție asupra faptului că acest act de restituire estetică modifică totuși, în mod substanțial, însăși teza impresionistă.

Un examen sumar al ,_.coziceztiei
_ teoretice a lui Sch$iïer_este conclu^ dent din acest punct de vedere. Prin urmare, în viziunea acestuia, lumea, ca realitate determinată în colțul nostru de univers, a trecut în general. pînă astăzi, prin trei stadii de mani-' testare plastică. într-un prim stadiu. natura plastică reprezintă doar frumusețea indiferentă a unei lumi în care n-a intervenit încă ființa umană. Pe următoarea treaptă și mult mai tîrziu, se naște și se conturează pîos-^ticitatea и maná* . Aceasta se dezvoltă pentru a ajunge în prezent să tindă la propria sa organizare după chipul л și asemănarea naturii. Aceasta înseam-

nă reeditarea metodelor limpezi și ferme ale lumii obiective și reproducerea structurii lucrurilor și a puterilor nuturole.

Dar pentru a se atinge acest țel, formele trebuie să devină, în vederile lui Schôffer, dinamice, dacă nu, chiar, exclusiv temporale. Ceea ce ar conduce la ideea că, așa cum se petrec lucrurile și în natură, formele deschise ar urma să ia locul acelora Închise. Acest proces ar face cu putință elaborarea de multiple anamorfoze plastice. Asemenea forme expresive deschise pot fi atît optice, cît și temporale. Anamorfozele optice apar ca mutații ale «structurii de bază ». Ele sînt în stare să reprezinte schimbări sensibile și fără intervenția expresă a elementului timp. Anamorfozele pot fi intuite deci prin componentele lor izolate. De unde deducem că ele sînt separabile de contextul inițial. Astfel, formele deschise pot deveni structuri « mutabile » și apte de a crea neîncetat alte anamorfoze. Acestea se dovedesc deci a fi, cu o altă expresie, configurații spațiale mereu înnoite.

Deși în termeni total răsturnați, se ghicește totuși aici ceva ce amintește, printr-o stranie opoziție, de un aspect esențial al doctrinei estetice a lui Heidegger. Știm că, în viziunea acestuia, opera de artă nu este un obiect. Dar ea apare ca o producătoare de adevăr al existenței. în acest sens, opera devine din sine însăși și, drept urmare, ea deschide, ca un ounct de plecare, proprio sa lume. Ca atare, arti) se definește, în accepția lui HeVdégger, pur și simplu, ca o continuă manifestare a adevaruLuL_Dar, ~în timp ce existența se ascunde, pentru a ieși la lumină abia în opera de artă, apariția acestei lumini evidente și aproape reale este tocmai frumosul. Rezultă de aici că frumosul se relevă nu numai ca un mod de a fi al adevărului. El se dovedește a avea însușiri superioare sub raport calitativ, față de acesta din urmă. Ceea ce se explică prin faptul că abia în starea de frumos, adevărul poate ființa neascuns. Adevărului nu-i rămîne decît putința de a nutri, latent și necontenit, «tendința către operă». Dimpotrivă, la Schôffer, adevărul unei structuri de bază pare să fie condiția frumuseții unor anamorfoze, ulterioare. Ideea este, în întregime, discutabilă. Așa după cum nu știm dacă frumusețea este o formă mai sigură și mai realizată a unui adevăr latent, care abia năzuiește să se întrupeze în operă, tot astfel nu putem crede că structura de bază a unei compoziții virtuale are asemenea însușiri, îneît ea singură ar fi în măsură să garanteze prin frumusețea ei desfășurarea anamorfozelor următoare. Dar trecînd peste acestea, notăm, în sfîrșit, că toate anamorfozele, de genul amintit mai înainte, sînt, în același timp, entități spațiale, dinamice și luminoase, Ceea ce nu

înseamnă că factoruPculoare nu poate interveni, în compoziție, în egală măsură, In acest caz, « cromodinamismul » permite ca lumina colorată să pătrundă și să străbată prin țesătura lăuntrică a operei « spațio-dinamice ». Ceea ce Înseamnă că obiectul plastic devine acum cromodlnamlc. Culoarea lumină limpezește în asemenea împrejurări structurile operei și face să se nască «suprafețe opace sau translucide», suprafețe care tînt înzestrate cu puteri sensibile și cu anumite calități de a depune mereu mărturii plastice.
Teza lui Schôffer este seducătoare. Dar, așa cum ne trădează, ele fapt, întreaga lui doctrină, ea devine, pînă la urmă, unilaterală. Este desigur pozitivă încercarea de a pleda penii u ideea dinamismului spațial și a unității lumină-culoare. Este vorba de o unitate în stare de a străbate lucrurile șl de a le «însufleți » structura. Dar'însăși natura1 2 3 4 * * 7 este nu numai dinamică, ci și stabilă. Persistă, în acest sens, un anumit gen de stabilitate existențială în cuprinsul întregii deveniri. Tocmai o asemenea constanță relativă a faptelor și a valon lor are cîteodată pentru om o însemnătate mult mai mare decît însăși eterna curgere a lumii obiective. în fond temeiul existenței noastre este mereu antinomic. Acesta este fundamentul dialectic al propriei alcătuiri a ființei. Intrăm în cuprinsul devenirii cu valorile noastre umane și cu modul nostru determinat și istoric de a privi lumea, în același fel se pune și problema luminii sau aceea a culorii. Lumina-culoare, jucată în planuri multiple de manifestare a obiectului plastic, reprezintă un fapt. Culoarea fermă, care aparține și ea atît realității, cît și creației omenești, simbolizează8 un alt lucru. Toate acestea demonstrează ideea că universul plasticii umane este mult mai bogat în înfățișări decît s-ar crede la prima vedere. Iar această observație ne conduce la constatarea că însăși exprimarea, mereu nouă, a unui asemenea univers, trebuie să fie subtilă și cuprinzătoare.

1 Aici conceptul de intenționalitate nu trebuie considerat în înțelesul lui Husserl. în fenomenologie, mecanismul Intenționalității face sã fie suspendată starea naturală, pentru a se ajunge la dezvăluirea unei esențe pure. Noi considerăm că, în cuprinsul intenționalității, starea naturală este prezentă.

2 Ceea ce va duce, desigur, la formarea doar a următoarelor trei grupe alcătuite dintr-o culoare primară și o alta cu caracter binar : galben-violet (violetul nu cuprinde, Ia rîndul Iui, galbenul); roșu-verde; portocaliu-albastru,

3 Amintim că, în acest caz, odată cu dezvoltarea spiritului Renașterii și, mai cu seamă, odată cu elaborarea artei lui Leonardo da Vinci și cu aceea a lui Giorgione, «solidaritatea» dintre lumină și culoare conduce la suprimarea provizorie a ideii de hegemonie a formei. Aceasta însemna însă și renunțarea la teza tratării omogene a culorii.. Culoarea este deci răspînclită și pusă în «vibrație » pe suprafață, iar conturul se înmoaie ș! tinde să se topească, devenind astfel difuz,

4 Alături de «geometria neoplastica», importantă este, în altă direcție, și mentalitatea dadaista. Cu deosebire trebuie notată creația lui Marcel Duchamp.

0 Acest tip de unitate dobîndește, la Vasarely, un sens paradoxal. în fond «egalitatea » 1=2 (2=1) vrea să schițeze tocmai ideea legării inseparabile a doi termeni (formă-culoare) într-o singură unitate (1),

û De fapt, la Nicolas Schöffer (pe numele Iui adevărat Mikolaus Schôffer, fiind german originar din R» P, U.), actele care au fost parcurse în istoria plasticii sînt următoarele: 1) nașterea naturii plastice ; 2) dezvoltarea primară a acesteia', 3) nașterea plasticității umane; 4) dezvoltarea plasticității umane ; 5) Ieșirea

plasticității umane din stadiul de incoerență haotică a ei și organizarea după metode comparabile cu acelea ale naturii» Aceasta în așa fel îneît să se atingă acea perfecțiune calitativă a organizării în virtutea căreia plasticitatea umană să ponta rezista împotriva «agonților corosivi », tot așa cum rezistă la Intemperii lucrurile tari alo naturii, Ar mal urma șase acto caro ne împing, pînă la urmă, spre utopie sau care no duc, mal degrabă, către ideea ncanilzării oricărei formo do pliillcitato»

7 Observaț u osie valabila șl în cazul «sociotAțll dinamico », ușa cum se exprimă Schôfler,

11 Dacă, in tieacăi fie spus, Intră tn discutiu, șl anume, în altă ordine do idoli capacitatea slin* bolicâ a culorii, merită sA consemnăm vechi ciudAțenil caro se constată în acosi som». Uto биПсичгц arătăm ia în ovul do mijloc, du pilda, fiecare culoar© simboliza fiu un numai, По, ma! ales, o însușire psihică sau o trăsătura stabilă a naturii, In vederile lui Bosch, simbolistica culorilor capătă forme doni dreptul magico >i líiietpíí tai i de o factură mițlatlcă j aceste forme Unt insa, in același timp, aproape savante și» de a< oua, ele ne impresiónela In mod deosebit.

trábate lucru-
iStrează ioeea ca
omo
Conci « egal (tateê » Í
г rlnôul iui* galbenul): Ibzstru-
z, odată cu dezvoltarea та cu seamă, odată cu ooardo da Vinci și cu
^CUc·.^ um¿n¿
*В«ΦIθΓ COrOL/i
jsserl
decît s-ar
seducătoare.
дa, de 1a?\ devine. P'^
ie nu nun\ai
Persìsti· t'i cen de jrinsul iu'rcg11 semenea con·
4TI o însemnă-ît însăși eterna îi ve. În fond tre este mei eu e fundamentul rătuiri a ființei» venirii cu \aloci modul nostru e a privi lumea, ie si problema zuloriL Lumina-lanuri multiple iedului plastic, Culoarea ferma, tît realității» cît -РЧ-.V un
la constatarea mereu nouă, a ... trebuie să fie

iz пeopiг
ție, fi mentaljîatea dada-ÉOjie notată cre¿;i2 1U¡
=r. fiind german originar crr£ ¿u Cost parcurse în unr.atcareie: 1) na^ea z/Q'Urea primará a ¿ces-sbciupi umane ; 4) ¿fz. -nane; 5) te, rea
!'!/*«t^erențâ ._л,a “"■'paratile
"«nt.u..,
>bilă4i in CMU) Ï£PΓ1P,,, Лр£₽Γ‘т4 le d6 id*. «P^t32t 51 er'tă Să гл^Л Wle* -,rn'-onsuu in ace.?l',irn νMK1 i in 6îu. d„ ÎV «r.s. Eite obza f,e ’· oc· Ce p :a4 ъ« sau o tràuí'/‘e· ri1' ω. eД me dr¿niu. лЬo,I«‘« *7“' magice 5, forme -^vânte șj.
■tUr4 '"‘Palici;.
'IΓηP· apro;i¿e‘ cesionează în mori н moa deosebit.

in structurii
strfkiente pentr
•ducativ
Saluto

Wl <» se reatizea
«MüMrefts
• w teweihcițiiil ' tânaririi todice)
S?* * ì^sii dai «

Despre epistemologia artei a început să se vorbească mai ales din momentul în care tehnica (în accepția de tehné însă) a început să se emancipeze în așa măsură îneît în pretențiile sale de a dezvălui chiar structuri esențiale se părea că nimeni și nimic nu o va putea concura, Gînditorii contemporani care s-au ocupat intens de acest proces au fost Martin Heidegger și Max Bense, cel de al doilea mai ales fiind susținătorul ideii ca orice structură poate fi dezvăluită tehnic, sau reprezentata și chiar programata matematic în cazul unui nou proces de creație. Ceea ce scapă acestor reprezentări, de altfel spectaculos de exacte, este tocmai sensul care le traversează și le ordonează în felul în care ele sînt surprinse de formulele matematice reprezentative.
S-a spus apoi că acest sens sau specific esențial al existentului este însăși structura, și că ceea ce este el în sine nu se poate spune decît reprezentîndu-se consecințele manifestărilor sale, respectiv structura de care am vorbit.
M. Heidegger obiectează însă acestei idei faptul că. o structură reprezentată matematic este o structură logică totuși, pe care nu o găsim noi în lumea esen-Ițelor existentului, ci pe care noi, prin intelectul nostru, o impunem acestora. Cunoașterea, la acest nivel epistemologic, ar fi în acest fel falsificată tocmai de intelectul care în loc să se adecveze el lucrurilor, le adecvează pe acestea posibilităților sale de comprehensiune.
Disputa, de altfel veche și ea, în fond se pune în următorii termeni: 1) Cunoașterea este ea posibilă și cum? 2) Admițînd apoi că se poate realiza cu ajutorul intelectului, acesta este o pătrundere și o adecvare a conștiinței la lucruri sau o adecvare a lucrurilor la conștiință? în estetica lui Kant, sub aspectul epistemologic, antinomiile rațiunii sînt deosebit de importante tocmai fiindcă ilustrează anumite impasuri ale intelectului în procesul de cunoaștere. Cu alte cuvinte, rațional, cunoașterea deplină nu este posibilă. Și cea mai riguroasă dintre discipline, matematica, în cele mai subtile dintre teoriile ei, prezintă o sumedenie de paradoxuri. Ar urma deci că acestea pot să existe chiar în cea mai pretențioasă disciplină, fără ca să-i știrbească acesteia din prestigiu. Or, punctul de minoră rezistență al științelor exacte constă în faptul că, pentru intelect, ele pot exista și ca atare, adică sub formă paradoxală, însă pentru cunoașterea esențiolâ ele nu au decît o valabilitate convențională în funcție de reperele prestabilite. Ilustrînd această afirmație ar fi ca și cum am spune că reprezentîndu-ne, să spunem formula benzenului, această substanță în intimitatea ei s-ar prezenta într-adevăr ca o formulă palmipedăîn care elementele s-ar ține unele pe altele înlănțuite într-un sublim joc geometric. Or, se știe pe de altă parte că toate formulele din chimie, ba chiar și reprezentarea atomului lui Bohr, nu sînt altceva decît pure convenții de care ne servim ca să putern comunica anumite date sau experiențe, Și dacă așa stau lucrurile cu I lumea fizică, în lumea conștiinței dificultățile de reprezentare vor fi cu atît mal mari, Să ne închipuim de pildă cum ar arăta cuantificat și reprezentat apoi matematic un sentiment sau o emoție. Șl apoi să spunem că la nivel fizic totul s-ar putea măsura în cuantumuri

energetice, dar factorul calitativ a ceea ce constituie de fapt valoarea cum ar putea fi reprezentat oare în acest fel ? Dialectic vorbind se spune că orice calitate este o cantitate care a « săltat ». Saltul însă în acest raz devine el însuși o problemă Ireprezentablld în forme ьаи modalități cantitative,
ne-re-
au luat o altă cale decît cea pe care a ur-
ca să nu mai vorbim de ceea ce urmează după producerea lui, adică de calitate. Calitatea sau specificul valoric ține de o esențialîtate care nu poate fi cuantificată în vederea nici unor reprezentări simbolico-matematice, și mai ales atunci cînd această esență se existențiliazează. Dacă totuși aceasta se face — și Aesthetica lui M. Bense dovedește ca posibil acest lucru — ea se face însă pur convențional
prezentînd de fapt starea esențială a existentului. Orientarea spre o cuantificare estetică în preocupările lui ĬI. Bense ține însă de o indicație fenomenologică husserliană, care din păcate nu vizează atît esențele cît drumul și mai ales metoda de a ajunge pînă la ele. Nu e aici cazul să intrăm în detalii dar Husserl, ca matematician, a înțeles totuși că o cuantificare chiar matematică nu poate implica decît fenomenele. De aceea și spune el, în « Ideen», că « Metoda fenomenologică duce doar la descoperirea noezelor, nu și la re-prezentarea lor ». Aici era și firesc ca epigonii să nu se oprească, numai că unii dintre ei
mat-o M. Bense. M. Heidegger a intuit totuși că există și ceva ce nu se poate re-prezenta în nici un fie ea chiar și simbolico-matema-tică, acest ceva fiind tocmai esența existenței (sau noezele husserliene precum și structurile, dacă am putea să le numim așa, eului care le guvernează). Dar atunci imboldul cunoașterii să se oprească oare aici ? Să nu mai fie posibilă nici o pătrundere în acest domeniu? Gînditorul german propune totuși ceva de o Importanță uluitoare atît pentru cunoaștere cît și pentru esteticăí abordarea prin artd, aceasta fiind, în accepția sa, singura modalitate de revelare nefalsiflcatoare a profunzimilor existentului.

Cu alte cuvinte adîncurile ființei se pot aborda printr-o trăire estetică chiar dacă aceasta nu se poate exprima ci numai comunica. Aici însă ne despărțim de marele gînditor contemporan intrînd proprlu-zls în domeniul artelor plastice,

Specific acestui gen de artă îl este reprezentarea Imagistici, Imaginea însă în procesul de cunoaștere abisală se parc că are un rol mai mare decît conceptul, întrucît este re-prezentarea cea mai directă a unui conținut de conștiință nealterat de procesul de sublimare sau formare al conceptului, Orice concept se știe că pentru formare are nevoie de un proces în care mai ales abstractizarea operează extrem de drastic asupra bogăției fenomenale. Cînd această bogăție ține însă și ea nu atît de fenomen cît de esență, o sărăcire sau diminuare a ei ar leza tocmai această esență. Pentru acest motiv s-a revenit la ideea că imaginea, rezultat al unui contact direct cu esențele, ar reda mult mai fidel și mai nealterat decît conceptele, cu care operează și gîndirea tehnici-
zantă, chipul acestora.

într-un fel s-ar părea că mergînd pe acest drum gîndirea ajunge din nou de unde a plecat adică la imagine. Și totuși nu e așa. Arta plastică, arta imaginii reprezentată material prin culoare și formă, și mai ales arta modernă caută ca prin re-prezentãríle ei de acest fel să redea conținuturile unei conștiințe

care s-a sondat pe sine și lumea, existența într-un cuvînt, pînă în cele mai accidentate abisuri sau subtile aspecte. Acest gen de artă contemporană re-prezentînd conținuturi esențiale cu ajutorul imaginii, se pune întrebarea dacă, receptate de către spectator, ele vor produce în acesta aceeași evidență pe care au produs-o și în emițător în momentul perceperii și reprezentării lor sau nu?
Desigur însă că între percepere și re-prezentace există totuși o diferență în timp pe care se poate presupune că cel ce vrea să facă esențiala comunicare o umple sau nu cu ceva. în cazul artistului plastic acesta percepe imaginea la modul cel mai sensibil cu putință, re-dînd-o apoi în re-prezentare sub aspectele ei cele mai impresionante, sau în alcătuirea care a exercitat și asupra conștiinței sale cea mai puternică impresie.
Se observă o surprinzătoare asemănare între arta plastică figurativă, contemporană, și arta primitivă. , Să fie oare în+împlătoare asemănarea? Ținînd însă seama de subtila și profunda intenționalitate amintită mai sus, nu. Accesul la esențialîtate, la origini, la începuturile mitice, vizate de primitiv prin arta sa, este urmărit și de către artistul contemporan, cu o ardoare accentuată de conștiința îndepărtatei sale poziții față de aceste surse. .
Imaginea plastică îndeplinește în acest fel una dintre ' cele mai importante funcții epistemologice: cunoaș- I terea și apropierea de o esențialîtate nealterată. originară și cu care contactul este de o importanță vitală pentru omul din toate timpurile.
Desigur însă că și aici elucubrațiile pot produce grave erori. Le excludem însă din discuție operînd cu criteriul autenticității trăirii artistice. Mai facem o precizare. Artistul primitiv își reprezenta plastic viziunile asociindu-le magiei sale rituale (magie ca tip de eficiență). Arta sa era subordonată deci unei intenționalități mitice în care cunoașterii îi urmau anumite avantaje de ordin existențial. în mod special asigurarea unui bun curs al firii tulburate de cine știe ce factor. Din această asociere a plasticului cu intenționalitatea mitică decurge toată eficiența emoțională a artei primitive. , I
Pastișîndu-í pe primitivi, mulți plasticieni contempo* răni vizează același lucru. « Fără însă o asociere a artei cu o intenționalitate magică » subiacentă ei. de tipul celei mitice, începuturile, originile, esențele vor putea fi mult mai greu de atins și în orice caz mult mai greu de reprezentat, Aceasta însă nu înseamnă revenire la primitivism sau la mitologie ci la conștiința eficienței imaginii, pe de o parte, iar pe de alta, la ideea necesității subordonării esteticului unei reale cunoașteri, esenția/e. opuse tehnicii contemporane, incluzînd însă neapărat, pentru o mai sigură reușită, tehné-ul eleat, adică o modalitate de dezvăluite fără nici o alterare structurală.
MARCEL PETRIȘOR
20
Cu scopul clar ori mai puțin clar, de a deveni el însuși și pentru mai multă degajare și libertate anterioară, artistul are nevoie să se debaraseze de obsesiile altor forme și viziuni, să-și descopere vocația, să-și dezvolte și afirme personalitatea.
Recunoscînd îndeajuns multiplele drumuri și doctrine pe care le propune arta, am socotit că e suficient să fac pictură, vocația de pictor și-a găsit deci făgașul, mai tîrziu de-abia am înțeles că vocația lui Cézanne era să fie metodic și riguros, vocația lui Rubens expansiunea barocă, vocația lui Petrașcu stră lucirea onctuoasă din masa amorfă etc., etc., am înțeles, spuneam, că trebuie cu prioritate să adîncesc calitățile cele mai certe pe care mi le descopăr și că mai ales aceste

calități mă definesc, mă reprezintă, îmi asigură o anumită voce ori identitate și mă deosebesc de cei din jur, că adîncind și cultivînd aceste calități îmi precizez și afirm personalitatea. Cultura plastică, muzeele și munca în atelier ca și climatul, cu expoziții, cu mediul de cultură pe care-l presupune, sînt cele care ajută la căutări ambițioase și la limpeziri creatoare, la afirmarea a ceea ce e valoros. La început mă străduiam, pentru că Ressu ne spunea că studiul e una și pictura altceva, fără să încerce o lămurire mai adîncă, să
realizez opere – avînd un simț al culorii – care să placă, mai tîrziu de-abia am înțeles că un tablou bun, încă încărcat de amintirile și realizările altora, neintegrat într-un tot unitar, deci nestăpînit suficient de înțelegere și meșteșug, nu definește încă și nu reprezintă decît speranțe, cită vreme speranța poate fi justificată prin vîrstă, ori prin cultură și pasiune. Din instinct mi-am dat seama că voi putea ajunge, numai depășind prin efort faza diletantă și aproximația, atît în meșteșug cît și în înțelegere, să deosebesc binele de rău, temeinicul de pasager și hibrid, înțelegînd că nu sînt un spontan, ci un perseverent, un constructor. Meseria, munca în pictură este lupta cu îngerul, pentru că nu este deajuns să știi, și de acest lucru mi-am dat seama încercind să-mi
lămuresc problemele de culoare, ci trebuie mai ales să înțelegi, lucru care vine cu timpul. Necesitatea coerenței afirmată profesional m-a îndemnat să studiez mai mulți ani decît se obișnuia: am stat trei ani și în atelierul sculptorului C. Medrea. M-am pregătit pentru un drum lung și greu, cum scrie Isocrate în discursul asupra schimbului de bunuri, să devin treptat mai destoinic în a dobîndi cunoștințe mai importante și mai serioase. La Ressu am învățat principii de desen și unele noțiuni de compoziție; citindu-l pe Poliakoff și cercetîndu-i pictura, am învățat că un obiect trebuie să devină vid pentru alt obiect, problemele dominantei și ale contradicției, ale echilibrării formelor și compoziției ca și alte probleme de utilitate le-am descoperit citind scrierile pictorilor și muncind la șevalet.
Am ținut să fac pictură murală pentru a mă desfășura în întindere și pentru a învăța să îndrăznesc, fac ceramică și tapiserie din dragoste pentru aceste materiale, pentru a încerca să Mă descurc în situații noi, pentru a urmări comportarea formelor într-un mate-
Socrates ca rămîne o de artă.
Arta îl im cu produsul său
rial sau altul, a-mi crea diticulta.i și peni o continuă degajare. Acestefort dc ins . ire a vocației într-o arie atit de ampla mi a dat încredere și speranță în munca și tea i-zările de mai tîrziu. N-am urmărit și nu urmăresc succese facile, știind că diurnul greu pe care încerc să urc se va putea împlini numai în timp.
Inscripția pe frontonul templului din De i «Cunoaște-te pe tine însuți », adoptata de filozofie suprema, am înțeles ca profundă condiție pentru oamenii plică pe artist pînă la a se confunda
___________________i, rămîne esențial, însă, sa MtufascÌHa timp'și cu gravitate valoarea și autenticitatea drumului pe care se angajeaza și încotro se îndreaptă adevăratele căutat i în artă ale timpului.
în ce realizez, pornesc de la o idee sau de la un motiv abia schițat, de la o luci aie mai veche, adesea abandonată, pe care o reiau în diferite schițe pînă îi definesc dimensiunile și tonalitatea, adăugind, modificînd, elimi-nînd, echilibrînd pînă cînd ajung la ceva satisfăcător și de-abia atunci transpun lucrarea pe pinza ultimă, pe care urmează apoi adevărata coacere, maturizare, definitivare, care este în timp. Stabilesc dominanta și culorile susținătoare, raporturile

și cantitățile între culorile active, ferme, și gris-uri, culorile de spațiu, neconsistente.
în atelier, pentru mediul, atmosfera șl lumea mea, îmi tapetez pereții cu operele cele mai închegate, indiferent în ce stadiu de lucru sînt și, lucrînd cînd la una, cînd la alta, uneori la mai multe, simultan, atunci cînd sînt convins că e de adăugat ori de eliminat ceva, încerc să le ridic la nivelul celor mai împlinite și dacă una mă satisface și mai mult, ea rămîne idealul de atins. . . în acest fel, mă aflu într-un balans permanent cu mine însumi, neuitînd că opera de artă rămîne, pentru mine, rezultatul visării, al convingerii, al unei exaltări imaginative și în același timp total supusă spiritului ordonator, echilibrului interior, nevoii de ordine, de integrare într-un tot anume, cerut de operă, de luciditatea, gustul și de spiritul exigent al artistului. Opera de artă rămîne pentru mine unicat, anti-serie, necesitate interioară, credință și confesiune, transpuse pe un plan de conștiință și cu forța de sînge a artistului, a cărui viață și dimensiune este. Celei mai originale și îndrăznețe idei îi este necesară decantarea, limpezirea și transfigurarea, pentru a avea o valoare în sine, valoarea de artă. Dostoïevski scria că după ce citești o carte bună, trebuie să devii un alt om.
Se vorbește mult de invenție, nu poate fi negată valoarea invenției, dimpotrivă cele mai mari spirite și-au adus contribuția în acest domeniu înnoind și împrospătînd tradiția, dar a invenției care se justifică printr-o necesitate interioară, prin împlinirea și închegarea unei concepții ca la Cézanne sau ca la Brâncuși, de exemplu, căruia i-a fost necesară polisarea nu pentru calitatea ei de inovare, ci pentru a obține o formă perfectă pe care soarele să se plimbe și să o
rn
sî
mult decît numai
cu o mare
Compozrție cu măști, tGp'serie
Prin reluare,
evidențieze, să o pună în valoare, ca o reacție creatoare împotriva impresionismului sculptură, împotriva formelor mărunți te mîncate de lumină. Această idee a apărut o necesitate și ca un rezultat al muncii observațiilor, al concepției sale despre formă, însușirea meșteșugului la un nivel de calificată profesionali tate, la un nivel de știință și înțelegere, pentru a putea aborda cu degajare problemele împlinirii vocației, m-au făcut să consum mulți ani pentru studii și informare, studii asupra culorii și de fizică optică, preocupări îndelungi asupra semanticii formelor, asupra unor tehnici și discipline diferite, cercetînd muzee și monumente. niciodată însă nu m-am regăsit la un nivel atît de înalt ca în lumea culorilor. Culoarea a fost întotdeauna pentru mine prilej de meditație, de exercițiu și de mulțumire.
Am găsit în culoare mai
lumină, acorduri și armonii grave ori îmbătătoare și o anume stare sufletească, am găsit în culoare o valoare morală, o valoare de susținere și satisfacții intelectuale. Nu culoarea strălucitoare, bogată, orientală, ci culoarea gravă, supusă rigorii și de bucurie a spiritului. De altfel am dus și duc o mare și grea luptă, susținute eforturi, pentru a o integra într-un tot organic, într-o lume de raporturi și echilibru, într-o lume de seninătate meditativă. Decantez, reluînd adesea temele, pînă izbutesc să integrez subiectul, elementele care-mi compun suprafața, într-o viziune unitară și organică și

economie de mijloace. în integrare se vădește maturitatea artistului urmăresc ca obiectele de la care pornesc să devină forme și să se echilibreze în dialogul lor cu golurile, cu spațiul, pentru a crea o lume în sine, care deși pornită de la natură, să se constituie într-o nouă realitate, realitatea firii, înțelegerii și temperamentului propriu, integrată într-o viziune constituită, viziune care să mă satisfacă și să înalțe. N-aș putea spune că trăiesc frica vameșului ^ousseaucare, atunci cînd picta scene de junglă cu lei și tigri, deschidea geamurile pentru a cere ajutor la nevoie. . . Tresar însă și cînd trosnește un vreasc, parcă sînt trezit dintr-o altă lume.. . Ideile vin lucrînd, cum scria Cézanne :« Pe măsură ce pictezi, desenezi ». . . Acționînd în vederea înfăptuirii propriei vocații, artistul este un om angajat. Angajat față de lumea în care trăiește și de epoca sa, pe care o ilustrează și o reprezintă, iar angajarea pentru mine este sinonimă cu credința, pentru că indiferent ce artă am face, un artist nu poate ignora nimic din ce se întîmplă in lume și în vremea sa, știind că numai atunci opțiunea și dreptul de a opta pentru o cale sau alta, un curent sau altul se justifică, dacă opțiunea se hotărăște în sfera și cu valoarea
convingerii.

Peisaj panoramic, uisi

evidențieze, să o pună în valoare, ca o reacție creatoare împotriva impresionismului în sculptură, împotriva formelor mărunțite și mîncate de lumină. Această idee a apărut ca o necesitate și ca un rezultat al muncii și observațiilor, al concepției sale despre formă, însușirea meșteșugului la un nivel de calificată profesionalitate, la un nivel de știință și înțelegere, pentru a putea aborda cu degajare problemele împlinirii vocației, m-au făcut să consum mulți ani pentru studii și informare, studii asupra culorii și de fizică optică, preocupări îndelungi asupra semanticii formelor, asupra unor tehnici și discipline diferite, cercetînd muzee și monumente, niciodată însă nu m-am regăsit la un nivel atît de înalt ca în lumea culorilor. Culoarea a fost întotdeauna pentru mine prilej de meditație, de exercițiu și de mulțumire.

I

Am găsit în culoare mai mult decît numai lumină, acorduri și armonii grave ori îmbătătoare și o anume stare sufletească, am găsit în culoare o valoare morală, o valoare de susținere și satisfacții intelectuale. Nu culoarea strălucitoare, bogată, orientală, ci culoarea gravă, supusă rigorii și de bucurie a spiritului. De altfel am dus și duc o mare și grea luptă, susținute eforturi, pentru a o integra într-un tot organic, într-o lume de raporturi și echilibru, într-o lume de seninătate meditativă. Decantez, reluînd adesea temele, pînă izbutesc să integrez subiectul, elementele care-mi compun suprafața, într-o viziune unitară și organică și cu o mare economie de mijloace. în integrare se vădește maturitatea artistului. Prin reluare, urmăresc ca obiectele de la care pornesc să devină forme și să se echilibreze în dialogul lor cu golurile, cu spațiul, pentru a crea o lume în sine, care deși pornită de la natură, să se constituie într-o nouă realitate, realitatea firii, înțelegerii și temperamentului propriu, integrată într-o viziune constituită, viziune care să mă satisfacă și să înalțe. N-aș putea spune că trăiesc frica vameșului Rousseau care, atunci cînd picta scene de junglă cu lei și tigri, deschidea geamurile pentru a cere ajutor la nevoie. . . Tresar însă și cînd trosnește un vreasc, parcă sînt trezit dintr-o altă lume. , .

Ideile vin lucrînd, cum scria Cézanne :« Pe măsură ce pictezi, desenezi ». . . Acționînd în vederea înfăptuirii propriei vocații, artistul este un om angajat. Angajat față de lumea în care trăiește și de epoca sa, pe care o ilustrează și o reprezintă, iar angajarea pentru mine este sinonimă cu credința, pentru că indiferent ce artă am face, un artist nu poate ignora nimic din ce se întîmplă în lume și în vremea sa, știind că numai atunci opțiunea și dreptul de a opta pentru o calc sau alta, un curent sau altul se justifică, dacă opțiunea se hotărăște în sfera și cu valoarea convingerii, ■

Compoziție cu măști, tapiserie

Peisaj panoramic, ulei

PROFIL

Cu prilejul împlinirii a 85 de ani, un omagiu sculptorului Ion Jalea, președinte de onoare al Uniunii Artiștilor Plastici.

Ond am thteput să cred că pri* cep artă și să mă întreb cim^s cei ce o fac là noi în țără> Ion Jalea avea 50 de ani și eia într-al treilea deceniu de carieră» Azi, cînd împlinește 85, și áre la activ șaizeci de ani de muncă artistici neîntreruptă, Ion Jalea a devenit o categorie a spiritului fiecăruia dintre cei pentru care spîriwe/iwte și intelect nu se echivalează fără resturi î adică pentru toate conștiințele care vibrează estetic, recunoscînd dreptul de a se manifesta» înlăuntrul personalității umane li bere și creatoare» nu numai pentru rațiunea ordonatoare și superbă în ideala ei ipostază de fecioară neadulte-rată» ci și pentru hulitul flux al sîngelui cald al pasiunilor» și pentru renegatele pe nedrept impulsuri instinctuale» dătătoare de forță artei, Nu-mi stă în obicei să mă înduioșez» evocînd sentimentalo-dul-ceag» filmul cîte unei vieți exemplare, de «om ales», dar dacă, ar fi să vreau să știu cum a evoluat un suflet, vreodată, făcînd salturi existențiale greu de închipuit pentru o singură viață, apoi mi-ar place să-mi reprezint ce-a fost Ion, fiul lui Gheorghe Jalea, ardeleanul-oier transplantat în podișul Dobrogei ca plugar, pe vremea cînd învăța buchi ile la Ciocîrlia-de-Jos, sau urma la Constanța gimnaziul, și i se revela vocația artistică prin Dimitrie Hâr-lescu, și cum s-a trezit în elevul școalei de arte și meserii din București, sub îndrumarea lui Ștefan Valbudea, gustul pentru arta cu trei dimensiuni ; ce-a simțit devenind elevul lui Paciu-rea, apoi, la belle-arte, și cum a inhalat mai tîrziu la Paris dimensiunea Rodin și Bourdelle, fără să simtă că trece de la o altitudine la alta mult prea mare, căci urcușul se petrecuse treptat, Am avut norocul să călătoresc odată, în octombrie 1966, cu Ion Jalea, de la Tokio spre țară, prin Paris, și-am înțeles atunci, nu doar din ce-mi spunea meșterul adîncit în amintiri, ett mai cu scamă din reacțiile lui la revederea unor străzi, cartiere, monumente, opere și chiar oameni, o bună parte din ce-l frămînta: Parisul /ui, Parisul dintre 1915 și 1922, cel în care lucrase, visase și expúsose cîndva (« Hercule doborînd Centaurul », frumoasa lui operă, clasică pentru sculptura românească, azi expusă în aer liber în parcul Herăstrău, a fost în 1921 piesa cu care a participat la salonul de toamnă parizian), nu mai putea fi regăsit la
cinci detonò depărtai mavat do începutul do amoir ani * ai r *aГФ4 concesie așa de grav cu ilivră litàto 1 N-am reușit să știu d<\d presupun îmi și tàrô temeiurile corto àie niciunei literaturi epь* tohre sau memorialistice, nui <e s-â petrecut cu l\v iuțea, ajuns din mahalaua t'eauș Radu ^'he-iurilo Senei» dar despre jalea știu acum cu precizie că este tot atita datornic capitalei de pe aton< i a artei lumii» ca și pământului natal· Nu este semnificativ pen tru omul caro a

făcut, în război, jertfa integrității sale corporale, pentru eroul amputat la < așm în 1917, că printre primele lui opere, de după încheierea păcii, sînt două monumente, lucrate ambele în 1922, unul pentru sob daţii francezi căzuți în România — Grădina Oșmigiului îi păs-trează între ntagnolieri albi, marmura albă,-“celălalt pontr<i lucrătorii feroviari din România, eroi ai primului război mondial ? (Cine, luînd trenul de la Gara de Nord, tși spune azi că statuia din piață e opera colaborării lui Jalea cu celălalt mare maestru al sculpturii lOmânești contemporane, Cornel Modrea ?) Dacăadău găm că în 1923 s-a dezvelit în franța, la Dìe uso, o altă operă de Jalea cu o temă similarà, «Monumentul soldați lor ronconi foști prizonieri în lagărele germane din regiunea Saar », pricepem parcă, întrucâtva, ce va fi însemnat pentru tînărul sculptor perioada în care problema lui de căpetenie trebuie să fi fost, de bună seamă, integrarea necesității sacrificiului făcut> Căci este pentru un sculptor, om caro are nevoie» vorba lui Perpessi-
cius-poot, de mia de brațe a lui Rriarou, de neînțeles să a ceară destinul să rănxtnă cu una Ì
Și totuși, jalea nu s-a descurajat,
nu s-a resemnat, nu s-a rotranșat în durerea lui : un alt eroism, mai prețios docît al zilei de război cînd s-a jertfit, pentru că cestălalt o un eroism de o viață, i-a dictat să continuo» să modeleze lut» să taie piatră, să plăsmuiască frumusețile cu care viața lui s-a rotunjit, s a împlinit» s-a achitat de toate datoriile no scrise nicăieri» - Cine ești» Ion Jalea ? » nu mă puteam une ori opri să-l interpelez în sine-mi» văztndu-l calm» plin de tact, amen, om do lume și de spirit, atît do integrat aparent» do parcă niciodată conștiința lui ns\r fi dat piept cu nedreptatea soartei» atît de stăpîn pe sine și capabil do a-i stăpîni pe alții, de parcă băio-rile sufletului nu i s-ar fi rupt
niciodată, nu i ar fi dat niciodată dreptul să se socoată ajuns la limita de la caro înainte «restul o tăcere ! ». în adunări, la congrese, conferințe și reuniuni plenare de artiști, cel care Ic este azi președinte de onoare și le-a fost ani de-a rîndul, ca ta-
tăl său, păstor, Jalea, era o statuie impasibilă, care-și revela prezența nervului și vibrația lăuntrică doar în tîrziile și decisivele lui luări de cuvînt, orînduitoare a
toate cele spuse de ceilalți, O capacitate de a sintetiza și de a prinde esențialul, de a ordona materialul ideilor ca și pe cel modelat cu mîna, face din Jalea un adept al clarității absolute. N-am elemente să mi-l reprezint dioni-
siac, deși sculptura lui, printr-o
parte din temele abordate, mă
obligă să admit că e și așa. Dai
că e un clasic în purtări, că are comportamentul echilibrat și armonic al unui om pe care « nu l-a călărit niciodată calul », cum
spune un proverb oriental, ci care-și strunește cu mînă sigură
toți armăsarii lăuntrici, herghelia imboldurilor și impulsurilor de neignorat, adueîndu-i la măsura comună a pasului metronomic ritmat în care trebuie străbătută arena și evitată « meta fervidis », piatra de împiedicare, că e un perfect maestru, « maître de soi-même » în primul rînd, ce nu se lasă furat de temperament, chiar dacă asta îl cesta, nu mă pot îndoi, după cîte probe am avut. De o discreție absolută și de o mare lumină lăuntrică, el nu se confesează decît la modul narațiunii impersonale, și nu invită la familiarități, deși pătrunde mai adînc decît poți crede, zîm-bind, în conștiințele celor cu care vine în

contact. Altier fără trufie și apropiat fără să-nlăture barierele, Jalea e un romantic, ca și Tudor Vianu, dar un romantic cu idealul clasicității, prețuind răceala clasică, la care nu accede, dar pe care o mimează pentru a se putea conț/ne, autoservin-duși-o drept antidot amportării și avîntului, ce-l fură. Ulysse legat de catarg de bună voie, - « vous vous trompez, Monsieur, je suis uri pur classique » pe undeva i se simt mușchii zvtcnind sub strîn-soarea funiilor intrate in carne, i i’runzi în frumoasa casă-muzeu de la Constanța, în care cea mai bună parte a operei sale poate fi văzută, <u sentimentul că vei avea de constatat evoluția unui om, și vezi un univers. Un univers în care colcăie monștrii revoltei și ai răsturnărilor luci ferice, în care pătimesc slslfi nu

* г

miți pe românește « Sfarmă- Pie-ire ». «Plugari». «Hamali cu sacii». «Bivolari», și «Centauri », sau « Luciferi » și « Prometei » și « Dragoși-vozi », indistinct, într-o mitologie personală, sincretică, împrumutată tuturor istoriilor: universală-an-tică, națională-veșnică, personală! Par și un univers în care avîntul cailor cabrați e stăpînit de omul, gol și mărunt, dintre ei, în care Pegasul se încoardă ca să poată zbura omul, în care Hercule, cel cu 12 inițieri, semizeul campionatelor virtuții bărbătești, doboară omul-vită și-l îngenun-che, în care tronează, nou Jupiter autohton, drept arcaș în re-paos, un purtător de cobiliță, triumfal cărînd peste veacuri laptele turmelor transhumante dimpreună cu sevele unor gînduri vitale, nemuritoare, moștenite și retransmise, prin veac, generațiilor. Mitologia cu sfinți păgîni și cu evangheliști, a fazelor lui Jalea, ce asimilează ciobanul ardelean sfîntului Pantelimon și pe Venus aurea, țărancei cu dovleci, are ca răscumpărător al contrastelor ei, omul: omul de geniu. Enescu, Eminescu, Rebreanu, Ho-ria Hulubei, Rosenthal sau, simplu, «Muncitorul », sînt pentru Jalea chipuri ale entuziastului, ale omului de vocație, ale realizatorului infailibil al destinului său individual, înlăuntrul celui al grupului social ce l-a dat lumii. Puține monumente avem pe piețe de oraș, de Ion Jalea. Ca, de altfel, de toți ai noștri cei mari. Dar parcă undeva ne-ar place tuturor să stea, imens, pe-un obelisc înalt, la dimensiuni colosale, chipul lui. Un autoportret, din seria busturilor pe care numai Despiau și Jalea le-au știut vreodată modela: tot numai fibră, tot numai nerv, tot numai expresie, cel ce-l înfățișează pe la semiveacul vieții ; cea mai frumoasă piesă a mitologiei sale : « Edificatorul de sine însuși ».

La 85 de ani, în plină putere creatoare, sculptorul mîngîie zilnic lutul și-l preface-n bronz și mînuiește unealta ce înlătură din blocul marmurelor tot ce nu-i statuie. Autor de dicționare de piatră, codificînd parolele noastre de recunoaștere ca națiune,

ION FRUNZETTI

l/ULlfOpG ;

Hcrcu/e duhorind et ntaurul, mormuró, HuCurei/Ll, orcul lleróuróu (ρ. 2')}; Рщ'аь, pialró, Muzeul γ orló ol Republicii (p. 26); Plugarul, bronz o. z6j, Lâptdrtie, broa/, Mu/î uI di urlò din cob ciia I. Jalea (p, 26); Агсщ od/h* ri,í,dt mormuró, Contiarifa, frj/e/a ip· 2/j; Nud, 'rrji,/· Muzeul de arin al Republicii (P, 2/),' iniour, ghipt, Mu/íul (jt arló din СопЫанрь 'у'Ч'O I, ¡aba (n //y Paniellmou, broa/, Muteul de arló al Republiai (p. 2/).

unlversalã-.irv
ηιψ pe românește « '«í.ιηη.Ί Pietre», «Plugari», «Mam,ili cu .,.u i¡ », «Bivolari», șl «Cen lauri », sau « I.udi'erl » și « Pro motel » șl « Dragoșl-vozl », In-distind, într-o mitologie personala, sincretică, împrumutată tuturor istoriilor :
lidi, națională-veșnlcă, personală I Dar și un univers în care avîntul (,iilor cabrați c stăpînit do omul, gol și mărunt, dintre ci, în care Pegasul se încoardă ca să poată zbura omul, în care Hercule, cel cu 12 inițieri, semizeul campionatelor virtuții bărbătești, doboară omul-vită și-l îngenun-che, în care tronează, nou Jupiter autohton, drept arcaș în re-paos, un purtător de cobiliță, triumfal cărînd peste veacuri laptele turmelor transhumante dimpreună cu sevele unor gînduri vitale, nemuritoare, moștenite și retransmise, prin veac, generațiilor. Mitologia cu sfinți păgîni și cu evangheliști, a fazelor lui Jalea, ce asimilează ciobanul ardelean sfîntului Pantelimon și pe Venus aurea, țărancei cu dovleci, are ca răscumpărător al contrastelor ei, omul·, omul de geniu. Enescu, Eminescu, Rebreanu, Moria Hulubei, Rosenthal sau, simplu, « Muncitorul », sînt pentru Jalea chipuri ale entuziastului, ale omului de vocație, ale realizatorului infailibil al destinului său individual,
grupului social ce l-a dat lumii. Puține monumente avem pe piețe de oraș, de Ion Jalea. Ca, de altfel, de toți ai noștri cei mari. Dar parcă undeva ne-ar place tuturor să stea, imens, pe-un obelisc înalt, la dimensiuni colosale, chipul lui. Un autoportret, din seria busturilor pe care numai Despiau și Jalea le-au știut vreodată modela : tot numai fibră, tot numai nerv, tot numai expresie, cel ce-l înfățișează pe la semiveacul vieții ; cea mal frumoasă piesă a mitologiei sale : « I dificatorul de sine însuși », I a 85 de ani, în plină putere creatoare, sculptorul mîngîle zilnic lutul și-| preface-n bronz și mînuiește unealta ce înlătură din blocul marmurelor tot ce nu-i statuie, Autor de dicționare de piatră, codiflcînd parolele noastre de recunoaștere ca națiune
ION FRUNZETD
înlăuntrul celui al

lluiiratlei
Horcula
4<<l/ I l<’| Clb(f (IЦ J1))) U|jwa, i«iuiiu,
" ‘Jfid ni Htipubllcll (p, /6);
P· /6); I fl/itfli bfOII/i Mu/t'iil du (libi din υ"6((//ι((ΐ́· C(j|< <
|/(/ /, Jtibm (p, ?ô); Ait чy od/li "'b IllUdiHIiO, Conuluniu, fcilu/u (p, J/)! yч/, du oiin ol Hupublh H (|». ¿/)
•чiчiii, ц||ф|(Miі́/uid им
лл /. Juluii (p, J/\¡ S|. PoпЧ Iiпiчп, Iчoп/ ^Ulíul (Iи oua ol ПирчЫiciI (p. //),
obuifiid ciчiIииНi unii iiiuid, liucuiefll,
1 >'1'/ PoЦйKi plûtfdi A4u/('</l ь/on/
; Nud, , //); du üftd din Coiibldiipj;
I
Mi-e greu, trebuie să fac un efort ca să mă întorc cu fața la mine, pentru că am lucrat și m-am uitat numai în viitor. Așa am fost, și Jiquidi, și eu.
Cuvintele Anei Jiquidi nu ou nimic din obișnuita cochetărie a creatorului cu modestia, ci exprimă demna adevăr al renunțării voluntare, al sacrificiului chiar, probat de menținerea propriei existențe artistice, <î în umbra» altei existențe artistice. De zece

ani încearcă, fără să se descurajeze în fața hărțuielilor birocratice, să organizeze casa-muzeu Jiquidi.
Aici, în casa în care a lucrat Aurel Jiquidi o să fie un muzeu. Voi încerca, pînă voi închide ochii, să realizez acest lucru. Lucrările sînt mai multe decît spațiul necesar. Am să organizez în așa fel încît să le pun prin rotație. Omagiul lui Caragiale, pe care îl iubea așa de mult, pe care îl citea asa de mult încît stătea prea mult pe gînduri, era înscris în sufletul lui. Aș vrea să fie o cameră numai cu lucrările lui Aurel Jiquidi la opera lui Caragiale. Intenția mea este să fie și un muzeu în întregime Caratale, cu operele lui Jiquidi despre Caragiale și operele lui Caragiale, S-ar putea găsi oameni care să înțeleagă că aceste muzee sînt necesare.
După ce criterii ați expune și o serie de albume.
i
lucrările? Mai propuneați
« Satira », « Caragiale ». ^reangă », o să fie greu
un avo-
pioșenie
Aș vrea să instalez o vitrină cu o adîncime nu prea 2 Д'e ! (UCră л' и a?ezate în a>â fel încît să nu fie mereu deranjate, Albume? da
« Copiii », « Țăranii ». w 4_reang de adunat, jiquidi dăruia foarte mult în Și m stinga. A venit într-o zi cu un prieten cat, căruia l-a dat vreo 20 de lucrări.
Í" ¡Д1"Д0’aee,'er· unds stnt ^strate cu u.«^n produc ,тaг*'иi desenator, lucrările Anei Jiquidi Prin ошь ih,010'11 Ul av'zat 0 veritabilă surpriză. sonç.h n< ,toteo lor — și prin cronologie — ele impun
Incin ·0 50rec.‘are (sou măcar completare) a cttorva Cef fi ±.
Ortei român^· deceniile
rllor n ' ilrid P'ejudecata ortodoxă a «genu-nismui artZtȘ' m°10re er° ,ncâ politeli-
este stuinî const,tu,t θ raritate. Ana Jiquidi este сгм? °'^ Ì proiectează vitralii și mozaicuri. еиe creatoare de mobilier și corpuri de ilfminat. de
tapiserie. face broderie și legatorie de carte, este picior rruroHst și grafician. Dar, lucru și mai important, ca înțelegea, în acea epocă, arta decorativă nu ca sumă de obiecte « de frumusețe », ci ca producătoare de ambianță. realizată prin proiectarea de ansambluri de obiecte ce «simpatizează», «.rimează » între ele. (Chiar bricolajul casnic și « lucrul de mină » mărturisesc o intenție de stil asemănătoare.) Semnalăm pînă la o analizó mai adîncllă — șl nu neapărat ca element de « sincronism », că producția artistică a Anei Jiquidi poate fi, în principal, raportată stilului 1925, acea mișcare artistică de răspîndlre internațională, cu destul de puține exemple In țara noastră. care, la sfîrșitul cubismului, urmărea, pe diverge planuri, concilierea clasicismului și modernismului, a succesului și originalității, a geometriei și expresiei. Despre anii de școală — Ana Jiquidi o absolvit Școala de arto frumoase în 1926 ezită sõ se pronunțe ; face elogiul profesorilor el.
În '/.oala am lucrat cu mare plăcere, în școala încă, am Meut trei călătorii de studii în Italia, în 1924 25. Cîștîgasem aripi în călătoriile acestea, ml-au dat atîta putere, atîia curaj Am fost bolnavă, am răcit întf'un atelier dc desen unde, cu încăpățînare, rn-am dus să lucrez chiar în irig, am întrerupt școala, l a (inele anului m-am dus ld doamna Slorck să i arăt lucrările mele Гa profesoara, cînd vorbea iți dădea elan, Dupl ce am întrerupt, nu m-am mai dus la

cursurile ci de desen După amiază lâceani sculptură, dimineața artă decorativi. în atelierul de sculptură lucram cu profesorul Hainei, era un pro (esor extraordinar,
I ăcea două lecții, un cuiș comun șl celălalt, un curs de specialitate Aducea un model, îl punea să se miște, explica mișcările și nevoia do a Ic lace,
era o lecție nu de suprafață, te făcea să gîndești, făcea șl medicină și filozofie. Pătrundea în miezul lucrurilor în tot ce explica.
« Ideile înaintașilor, scrie Francise Rainer, trăiesc în spiritul predecesorilor fără ca aceștia să-și dea totdeauna seama de ceea ce le datorează ». Ana Jiquidi și-a dat întotdeauna seama de ceea ce ii datorează profesorului ei.
Dacă am păstrat lucrări din școală ? Am păstrat, dar ce rost are să le scot, făceam fonduri, jocuri de fond.
Șl totuși, pe lîngă jocurile de fond de benedictin^ răbdare sînt șl proiecte de vitralii, în care atracția art-nouveau-ulul dă foarte interesante rezultate.
Am fost și profesoara, am dat lecții de desen la Cornarla. Biblioteca este primul lucru realizat din leafa mea do profesoral. Iubeam foarte mult copiii. Zîm-belul unul copil care nu nia cunoștea și nu îl cunoșteam este ceva extraordinar, Am fost apoi la un Institut Nogocscu, vis à vis de institutul Grigorescu, Le dezvoltam Imaginația, luați o dreaptă, o curiei, un cerc. Să vedem co puteți lace I lóate Ielele erau predispuse să realizeze ceva la caligrafie le dădeam tomo: cu o să Iaca ele în viitor. Căutam să le de/ volt gustul de ordine și frumos.
Am vdzut cîteva desene pentru copii,
Am vrut să Uc o carte de desene pentru copil Inca mea Luminița, stara. îmi cerea săi spun po vești >i cînd credeam că dormea plecam, dai mi stiiga, mă striga din ce în ce mai tare. Atunci am făcut desenele Aurel eia loai te entuziasmat. Am încercat să inventez povești pentru Luminița și /uzu. Dar tieburile mele erau prea multe și prea
I. fupîșerie, (I9.ÌJ); J Domniți), bronz (1939);
1,4 lumpcidcir, lemn (19301 5. Busm, grovurd
29
Penetrații vizuale, ulei

MOLNÂ
p/çtor, Născut /a 13 ocmrnhrie I 1937, Id Sf, Glieorghe,
Studi I : absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andre· eseu » din Cluj (1963),
Din finul 1963 participa Io пито· roase expoziții do stat și Iu alte nwinl/estâfl colective, Expoziții personale» 1966 limi· soaro ¡ 1970 ·— liucureṭtl,I
Parilclpürl la expoziții de arta i românească organizate în strai-ndtal·1 i 1970 Novi Sad, IV-igiad.
• I stn mai presus de orice pem îru un creator intuirea semnului în scopul satisfacerii percepției» aceasta îndeplinind astfel o condiție umana în metabolismul spiritual al civilizației moderne, I
A TELIER
—
A N
e Arla semnelor melc are o na tuni structurală de nuanța optico-spațial.1 cu proprietăți asociative către zone ultime de invocare spirituală.

e Паса uimirea înseamnă ți anga· ¡are supremă spirituala și decizie rațională — creația mea poate П un agent de declanșare a patti’ ci păril pentru oriei ne»
Cîntdreț. ulei   Nădejde, ulei
CORNELIU BRUDAȘCU
Pictor. Nâscut la Tusa (județul Sdlaj). la 28 ianuarie 1937. Studii : absolvent ol Institutului de arte plastice « Ion Andreescu », Cluj (1962), Din 1962 participă Io expoziții de stat și la alte manifestări.
Am o atracție pentru impecabil,
A T EU ER
! o atracție pentru culorile violente. îmi plac florile vii și aș vrea să-mi placă pictura mea cum îmi plac ele.
1. Orga apelor, faianța 2. Capitel, faianță 3. Confesiune, faianță
A TELIER
DUMITRU RADULESCU
Ceramista Născut la 24 mai 1942 la București.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice «N. Grigorescu », București (1967).
Jncepînd din 1964 participă la
expoziții de stat și la alte manifestări. Expoziții personale: 1968, 1972— București. Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate : 1968 — Sofia; 1969 — Florența,
Paris ; 1970 — Moscova, Roma; 1971—Düsseldorf, Budapesta. Participări la expoziții internaționale; 1965, 1966. 1970 —Fa 1967 — Paris; 1971 — Perug
H rad iste, Brno ; 1972 -

iar acum
sa cunoască încerc să
lutul și apa,
șl de mister iar în dezvoltarea lor aștept, caut
Înainte ca ochi-mi frumuseți și taine încerc sã gîndesc formele de echilibru total, momentul în care se naște frumosul
literele, mîinile-au cunoscut ■i smulg o părticică de frumos evoluția lor naturală perfectă,
Filmul lui Andy Warhol, «Empire » derulează timp de trei ore imaginea unei clădiri. Empire State Building; aparatul nu-și dezlipește obiectivul de fațada acesteia, pariind din sadism cu timpul, timpul strict real, Fizic, care se aglomerează secunda cu secundă, minut cu minut pe peliculă, O unică secvență de 480 de minute ar părea cea mai perfectă întruchipare a unității de spațiu și timp dacă interesul ar consta în Fixarea unei acțiuni, Această enormă cantitate de timp înghețat mizează pe ambiguitatea de semnificare a unei realități banale și descoperă, virtual cel puțin, expresivitatea redondante!, Este însă o expresivitate limita (abia expresivitate) ridicîndu-se doar cu un milimetru din planul zero al unei experiențe nesemnificative. Nu este desigur implicat acel « trompe I ceil » al picturii, concentrînd în obiect o eventuală posibilitate de interpretare la un alt nivel. Clădirea nu are evident putere de iradiere simbolică, alegerea ei avînd un caracter de strictă necesitate în demersul experimental al lui Andy Warhol. Imaginea nu are decît o interacțiune cu sine însăși, o banalitate care
I   <
se ocupă cu ea însăși. « Dacă un artist și-a intitulat lucrarea ,,Un hamburger", ce altceva ar putea fi? » — se întreabă Claes Oldenburg,

Sîntem obligați să acceptăm că « Empire » este pur și simplu Empire. Să ne amintim de obsesia teatrului modern, anti-
nomia fascinație-distanțare, pentru a semnala în arta plastică contemporană o dezbatere analogă. « Posibilitatea » indică însă o nouă atitudine față
să demitizeze funcția artei ca
1, EDWARD O'CONNELL: Albastru suburban, serigrafie și plastic format cu vid
2, FRANÇOIS PAMFIL: Dulapul cu jucării, pictura
de formă (înțeleasă, în dezvoltarea istorică, ca succesiune de concepții asupra formei în artă), mistificarea fiind un drum convenabil pentru a-i smulge semnificațiile simbolice, pentru a o vida de o determinare ontologică de tip metafizic. « Fîntîna » lui Duchamp. de exemplu, are, dincolo de intempestiva negație, o valoare afirmativa, gestul anti-artistic propunîndu-și
« supapă de siguranță morală». în fragmentul de realitate astfel expus, nu se mai poate investi pasiune, citirea nu mai are nevoie de emoție. Obiectul rămîne solitar, identic cu el însuși. Și dacă exemplul lui Duchamp este totuși simplificat pentru necesitatea demonstrației (un recent studiu propune o riguroasă interpretare psihanalitică a întregii opere duchampiene ca o tentativă scrupuloasă de sistematizare, de a aduna astfel în unitate, disparitățiIe), să considerăm, în perspectiva redefinirii sculpturii, lucrarea lui Jasper Johns, «Becul », un simplu bec electric turnat în bronz și expus pe un soclu. Semnificația operei nu mai este în acest caz anti-artistică (sîntem departe de anii negatori ai dadaismului), chiar dacă prin umor se reface o punte spre acea «invenție veselă » predicată de Duchamp. De astă dată ecuația « un bec = un bec », pare perfectă. O Iconografìe a banalității rămîne totuși o iconografie, stăpînltă și ea do demonul deductiv al relațiilor. în sine obiectul se desfășoară în aria propusă, în perspectiva seriei însă, amorsează Interpretări circumstanțiale, devine semn al civilizației sau pur și simplu purtătorul prezenței ci. Inle^retarea semantica a vieții la forma unui proces i paradoxal arta și nu labili un răspuns. Vlzualitatea supusă analizei, rozul· un exemplu, aceleași
Interpretarea s al noțiunilor, Intorogîndu-se realitatea pentru a s este iarăși (pentru a c lînd din disecția sculpturii, simboluri : accepta ca nell « Albastru s lui à ameucuik’l
volumul,
« Noua
gine să devină astfel volume în spațiu. Dar cuvîntul «imagine » nu este contradictoriu ca sens, aplicată sculpturii? într-un mod opus picturii, sculptura este mai întîi și în mod esențial formă și apoi în subsidiar imagine. N-ar trebui să numim, pentru exactitate, lucrarea ca fiind pictură? Desigur s-ar putea pro-ρυηθ — ¡π fuga către clasificări ireductibile categoriile artei obiectuale și relua discuția chiar de la acele Merzbild ale lui Kurt Schwitters, de la reliefurile constructiviste ale lui Tatlin, sau de la « pic-toscuIpturile » lui Marcel lancu. Oricum, labilitatea rămîne un factor de contradicție, rezolvată doar de practica expozițională. Chiar și cu semnul ambiguității, «Albastru suburban » rămîne totuși în cadrul acelui «posibil » al sculpturii : imaginea este tranzitorie, neesențială, comunică atîta doar cît reprezintă, nivelul scăzut ai informației denotînd că interesul artistului rămîne pur formal (într-un sens nepeiorativ) pentru o problemă de definiție spațială: un perete agitat arhitectonic, o nișă conținînd o fereastră deschizîndu-se spre

exterior, un copac în afară, profilat pe umbra unei clădiri, în ultimul plan. Printr-o coincidență, lucrarea lui François Pamfil « Dimineața, primăvara » expusă concomitent (Expoziția filialelor U.A.P. — Arad, Oradea, Craiova Ateneul român februarie 1972) relevă un coeficient de transpunere, tehnologică; Pamfil recurge, însă, la o tehnică umanizată, al cărei produs reiese dintr-o operație manuală personală, ceea ce permite apariția unui roi de semnificații subsumate prezentei stricte a lucrării : în spatele ferestrei albe țîșnește un smoc de iarbă (evident din material plastic), dar acest paradox al naturii artificiale presupune o stare lirică. Si aici există un interes formal : cornu-
I
nicarea unei sinestezii pe cale non-picturală — ochiul de geam al ferestrei redus la o scară minor mai eficace, aciditatea industrială a « ierbii » (dimensiune și contrast, alte simboluri ale vizualității), dar Pamfil păstrează o legătură cu natura (al cărei semn îl constituie tocmai acest șoc senzorial), chiar dacă fantezia se sprijină pe practică și nu pe imitație. Depășind doar aparent cadrul acestor «reflecții», s-ar putea stabili încă o comparație între lucrările « Le Houers » de Mary Bauermeister (Noua sculptură americană) și « Lada cu zestre » de Alexa Kiss (Oradea). Similitudinile de metodă sînt evidente, asamblajul obiectelor producînd prin intervenția lor, prin transpoziția de realitate « reală », o modalitate mai globală de semnificație, obiectul extra-artistic jucînd rolul de volum acolo unde elementul artistic, desen, pictură, joacă rolul de plan. Dife-lența ține de funcționalitate, la Mary Bauermeister acțiunea este aleatorie, la Alexa Kiss. finalizată, în sensul mimezisului.

Feoi ia « purității genurilor » este în fond o temă critică a istoriei de artă. Tratată în această perspectivă s-ar putea deduce poate nu o evoluție, cît o încet caie de depășire a limitelor expresivității (statuile antice colorate, balerinele de bronz ale lut Degas îmbrăcate cu haine adevărate). întrebat ce înseamnă sculptura, Richard Shaw (Casă cu um-bia » dm expoziția « Noua sculptură americană ») ai putea răspunde lì rese î «o construcție de machete. asemănătoare navomodelismului sau viorilor din chibrituri ». Se poate înțelege astfel de ce o c ph Bvuys declară că toată activitatea sa socială este o sculptură, iar minimalistul Cari André poate J ctiu «Scuiptuia mea ideală este un drum »· atadoxul umii iilozoi contemporan poate fi aici lușta hiJhuio: «A gîndi este poate, în mod Mĺ̆ηρ u, asemănător cu d lucra |a un cufăr E în orice caz o muncă a mîinii ».

MEMORIA l

Cercetătorul Petre Oprea ne oferă spre publicare documente inedite pentru un posibil «jurnal » fotografic Pallad/; aceste secvențe, evocfnd anii de tinerețe, întregesc profilul personajului sever pe care l-au acreditat autoportretele de maturitate al·; artistului, loto 1: scepticul misogini la brațul soției sal·1, loto 2: înainte de a deveni vegetarianul militam care se i ncorri,inda in atîtca confesiuni I.ίιζιι, Pallad/ practic i nobilul
sport al vînltoarei, loto 3; singularul Pallad/, într un cem de alți singulari (atelierul lui Aman Jean, la Paris), loto 4 ascetul îmbrăcat în șiac mînăstiresc, fotografiat po vremea < înd încă prețuia deșertăciunea travestim dor mondene. Iotc> И .olir»· pianul care avea sá se apere toatá viața do intruși, surprins la o petrecere do familie în auritele zile do la Bucium po - t>-ritorni! л conacului natal.

Avem

de Mara Bâscă.
UrOVUfú ПОӥ Mr β.
2 и/ rvv/sjof
UCVIII CUVtìllitU
care au am trans-prezență. omagierea celor mai
игеиiцi
RADU ION ESC U
Horia Damian, M. l-l. Maxy, |W11 (uv bănescu, artiști care au adus un suflu
*1. Portret de
.1-
. sec· ХП-и/е/ pe pfngă;
9. qUmitru
bărbat, vitraliu L_ riQtâ (tip llolbijifii so
C Gi i, РНгнач (J- H AN Al, STERI Ab
», reproduse) ¡и ,lr 0 Iwiuio du Rumbrundț. ι
în Ilustrației
л»
XV 8A ,nr'',d) 5' din Às/α Wl
« Мош n y t
1(1 Í6, v»(
<Ç(| peai V.
mari figurează picturi
Bălcești), Steriadi (Stradă la Balde, incontestabil
Iubitor al artei încă din anii tinereții, G. Oprescu a început a colecționa cu precădere artă populara încă dinainte de primul război mondial (timp in care a fost profesor de franceză la Тигли Severm). Drumurile țării, apoi acelea ale străinătății (mai ales după 1923, dată cînd a fost numit secretar al Cooperației Internaționale, cu sediul la Geneva) au îmbogățit într-un ritm egal și susținut colecția. Pusă la îndernîna colaboratorilor profesorului, a studenților săi și a artiștilor încă din 1930, colecția a fost donată integral Academiei în 1962. După 1969, anul morții lui George Oprescu, colecția, devenită muzeu, a fost complet reorganizată ; astăzi ea nu mai amintește decît foarte vag atmosfera din trecut a casei. Aranjamentul făcut de George Oprescu se justifica atîta timp cît prezența colecționarului dădea viață și farmec unui ansamblu foarte heteroclit. După moartea sa, fără a restructura dispoziția interioară, am fi resimțit aceeași funebră tristețe pe care ne-o insuflă atelierul lui Brâncuși, mort odată cu marele sculptor,
convingerea că, selecționînd riguros operele și grupîndu-le în
ales prin opere din veacul al XVIII-lea. sculptură, mobilier). Un perete, artei Țărilor de Jos, este dominat de a lui Karel Fabritius. O altă încăpere mobilier, ceramică, și picturi semnate
ansambluri semnificative totodată și o reală valoare decorativă, format amintirea donatorului într-o vie Principiile noii organizări au urmărit donatorului prin punerea în lumină a
importante opere colecționate, grupate pe țări sau genuri. în linii mari parterul a fost destinat artei străine. Astfel, în hol, arta italiană, este reprezentată mai (pictură, destinat o pînză
este destinată artei franceze : sculpturi din secolele XV-XVI de Courbet, Géricault, Paul Huet, Lebourg, Forain, Monticelli sau Ricard, evidențiază o tonalitate spirituală specifică. într-o încăpere învecinată artei franceze au fost dispuse picturi de Andreescu și Grigo-rescu, pentru a marca mai bine relația dintre cele două școli de pictură. Dintre lucrările celor doi maeștri, Femeia în costum de epocă

de Andreescu sau Stîncile de la Comarnic de Grigorescu sînt, fără îndoială, piese antologice. în fosta bibliotecă, locul cărților este ocupat de arta decorativă. Ceramica extrem-orientală, cea europeană și românească constituie un remarcabil ansamblu, după cum colecția (expusă pe scară și pe culoarele de la etaj) de covoare orientale înfățișează exemplare unice în țara noastră (Kugelteppich, Holbeinteppich, Kuba, Ispahan sec. XVI etc.). în urma restructurării muzeului, etajul a fost destinat exclusiv artei românești. într-una din sălile mari figurează picturi semnate de Luchian (F/orăreasa), Pallady (Casa de la Bălcești), Steriadi (Strada la Balde, incontestabil una din cele mai bune pinze ale artistului), Dărăscu, Lucian Grigorescu, Vasile Popescu, Ciucurencui Intr-o altă încăpere, Petrașcu (Femeie în fața șevaletului^), Iser (Spaniole) și aproape uitatul Stoenescu (Scenă spaniolă) — artiști mai înrudiți cu spiritul grav al artei lui Andreescu - figurează alături de Hona Damian. M. l-l. Maxy, Ion Țuculescu, Văr-bănescu, artiști care au adus un suflu nou în arta românească. Singurul pictor căruia i-a fost dedicată nÆa?Ma '?c;iperc este mnre|e nostru contemporan D, Ghiață, descendenta! spiritului de adtncă reculegere m fața naturii, afirmat cu aproape un secol în urma de opera Iul Andreescu. Odată cu execu tarea unor lucrări de amenajare. în subsol seZ putea expune piese do artă populară, în special C0Ie^IQ cjo ,coane Po st clă donată M
(urmorc din por. 2C) împărțite. Am copilărit la Buzău. Aveam o bucătărie foarte mare undo nu se lucra decît vara, avea peicții mari. albi. Fratele meu și cu mine ne urcam pe masă la bucătărie și desenam pereții cu cărbune, El s-a făcut inginer, eu am fost atrasă de arhitectură. Sînt interesat de istoria lampadarului cu^ sertare (de altfel aproape toată mobila este proiectată do artistă, începînd cu masa de lucru a lui Aurel Jiquidi, cu incredibil de multe sertărașe), a ciclului de tapiserii, fiind vorba, in 1934 și de o spectaculoasa renunțare la premiul de artâ decorativa.
Eram foarte mîhnită că nu aveam posibilitatea să lucrez si să-mi realizez proiectele, Am aici lampadarul. À costat 16 000 lei. Cînd m-am apucat să-l construiesc. în minte era deja construit. Cînd am dus acest lampadar erau acolo Antonescu, Duiliu Marcu. Au spus * — A î Se poate și la noi așa ceva I La plecare Petre Antonescu mi-a spus : — Mai adu lucrări ’ Ce lucrări mai puteam aduce, nu mai aveam, ideile mele costau, mă costau foarte mult. Premiul, premiul era onorific, adică un cuvînt bun și o hîrtie.
Tapiseriile s-au născut din desen, Am lucrat cu culori pe' pinza, una a fost expusă unde erau « Colonadele ». Pe Calea Victoriei, lîngă « Radu » era o curte cu ateliere, m-am dus la un om, Kuzopol se numea. Eu am dat modelele, iar Kuzopol le-a pus pe hîrtie milimetrică. Am făcut șase covoare, le-am expus la Dalles, odată cu expoziția copilului pe care o făcuse Aurel. Mi-au rămas niște covoare la Kuzopol. în toate am rămas păcălită, pentru că nu mă pricepeam la afaceri.
Decorarea restaurantului pavilionului romanesc la expoziția internaționala de la Paris din 1937 înseamnă și ur. exemplu (după termenul acreditat de colaborarea « cu ce au mai bun » între Jean Arp și Sophie Teuber) de duo-pictură. (Punctul ultim al acestei colaborări este un desen abstract « dictat » de Aurel Jiquidi soției sale, puțin înainte de moarte.)
Se da un caiet de sarcini. A fost un simplu, « Bogățiile țării » cu județele să facem un lucru nou. simplu de tot,
roșu de fond. Am făcut macheta minuțioasă a întregului pavilion, ce trebuia pus pe jos, pe.plafon. La Paris am montat în trei luni plafonul

și «fresca» făcută în țară pe pînză de in destul de groasă. Duiliu Marcu a venit și a spus: Sînt fericit, sînteți singurii care ați îmbinat arhitectura cu arta decorativă. Erau niște stîlpi de susținere, dați cu bronz, nu
prea bme și Aurel a spus: Aici ar sta bine niște oglinzi.
Dm 1937 am participat la expozițiile pe care le făcea Aurel. Expuneam lucrări de grafică, de sculptură - sculpturile au fost expuse și la Paris, am luat și premii. Multe s-au vîndut, s-au dus. Am păstrat aceste lucrări pentru donație și care păstrează atmosfera casei unde a lucrat jiquidi. M-am risipit în prea multe.
Soț// Jiquidi au amenajai, printre primii în țara noastră. e/pozițir.
La Institutul politehnic studenții voiau să facă o expoziție. Am îmbrăcat panourile cu niște pinze și am împărțit pinzele pe am, fiecare an avea o culoare, jiquidi a făcut și o frescă a preocupărilor inginerești. Pentru « ceferiadă » am făcut machete, o șosea, cu mașini.
Am mai făcut o hartă, lucru arid pentru noi.
Aihca ezperiențt ar usuce îmi sugerează o întrebare sui'generis care <■ lucrul cel rnai ciudat pe care l-all făcui?
A't 'acut sculptură în cicoare. Era un bloc de vreo 70 cm lungime, cam 15 cm era lățimea, 20 cm era baza soclului, placa basoreliefului era cam de 16 cm. Inilțimea era de 50 cm. Mi sa dat o fotografie după care arn făcut un basorelief cu o scenă din fabrica de cicoare,
Cînd mergeau artiștii pe șantier și cînd era o fericire $1 fim puși pe o listi, m am suit odaia pe o schelă, sus de tot I ra cam după expoziția I lacăra. prin 46-50, M-am gîndit că daca e făcută dm tubini de metal, sigur <4 e foarte solida, Cînd am ajuns acolo sus schela oscila puțin. De multe ou îmi aduc mă stipinosi
titlu foarte ei. Trebuia am găsit un
era
aminte de emoția a<eea cumplit!. Am căutat ъ& mă $tápíne$c Pini nu am terminat ci aveam de făcut acolo nu am cobo/ît, MIHAI DRIȘCU
40
NUMĂRUL DE AUR
Din punct de vedere geometrie, secțiuncci
Algebric, fraza lui Vitruviu, «pentru кIbi * iti л л I ЛЛ dfc. X·
să existe înseamnă
Din punct ae vcuc/u guuinvuiv, --
reduce la clasica Impaire a unui segment in medic și extremă rație. .-
o-_ . . v .
ca un tot divizat în părți inegale să para frumos trebuie cd între partea mică și cea moie același raport ca între cea mare și tot »,
Deci, relația (5) indică această pri nurjnărul de aur și seria lui Fibonocc În mod analog din relația (2)
Ф
între cea marc și lot »,
Ф
a
se deduc puterile lui
Ф
a căror
I '
I* I

Notînd — = φ b
rezultă ecuația
(2)

a cărei rădăcină
Φ
pozitivă
Oд-Li = a» ’l ®
Φ =
= 1,6180.
Φ»
pentru orice n > 1.
Seria lui Fibonacci are ca termen genei
Din relațiile (5) și (6), eliminînd pe Φм valoarea lui aB_ț rezultă o ecuație de gradul doi în a№ și αΛ υ
’ Considerînd succesiv necunoscute pe ș» aM t valorile lor
din relația (7) in relația
V

Rădăcina ecuației (2) este tocmai numărul de aur Φ, notat astfel acum peste o jumătate de secol de americanul Mark Barr în memoria lui Phidjas, a cărui operă a avut o deschidere largă spre perfecțiune. Dar numărul Φ este și limita fracției infinite
sau a rădăcinii de mai jos *
Φ =
Interesant în relația este singurul număr Motila C. Ghyka în aduce o serie de dovezi care arată frecvența a numărului de aur în operele de artă, dar în natură, în construcția anumitor forme numerelor lui Fibonacci.
André Lhote și Herbert Read au scris despre vecinătatea numărului de aur cu seria adițională a lui Fibonacci, bănuind existența unei legături între numărul de aur și seria amintită. Această legătură fiind dovedită ar fi demonstrat o anumită continuitate a frumosului în artă și natură, secțiunea de aur găsindu-se preponderent in operele de artă, tn timp ce seria lui Fibonacci apare mai des în natură.
în cele ce urmează este interesant să vedem în ce constă în ‘ ”
Fie
(2) este .faptul că numărul plus 1 ! și artă » deosebită mai ales pe baza
egal cu inversul său « Proporțiile în natură
d/l =
d/i-1
и —
Cunoscînd acestea se poate afla mai căruia din rapoartele de mai jos
1 1 2 3 S R
Φ
21
Astfel
Hm
n —>
aM
a?i-i
și analog
Hm
= Hm a
I
= Φ
(10)
Hm
ac ,

d/4-l
Φ
mod explicit, matematic, această continuitate, seria lui Fibonacci
1,1,2, 3, 5,8, . . . an . . .
°i' aa» o.p a6, a0, ... an .
termenul general an - a,,^ -|- aM_a, adică un termen este egal cu suma
celorlalți termeni imediat precedenti lui. Din relația (2) vom
= lim
n ->
a
N— l
CU
lim aM^x
-> 00 -
numărului Φ:
<I>   ■ H. '
      φ
<I>3 φ ·φ «=   = Φ ί 1 I
           1   (1) J
Φ«   φ·.φ <!>’·> i <b <ρ   ·· L
Φ*   φ3<φ 2Φβ 1 Φ 2φ i
ϕ6   Φ4·Φ
rînd
pe .rînd puterile
(*1)
Φ«
Șe observd lesne «) ,„l, coe|,|„. .... , „ M «ben din membrul d,e|>< ol
,el„(„|0, r.A ' Siriei Iu, libonacci. Geneiaiirtnd, relația (S),
valabilă pentru oi ice / ^■^0~i‘'*™''K-'.respec<lvn Ulm
se poate
xiv"",',1,0 y UnnoiHtKiții In «
Dm relațule (10). (11) 5i (l2) re.ese cier doi !rm₽„n'T т0'CП?0‘ic<>
ngurocsd a doi «rmon, d,n serio lui Wfcon<K.ci tinJ B(1 de aur, spre
rapoartele arătate mai sus £s\ numXTden«0/ eXiS'ente‘ ^strînse^w^ out'
ser,a Fibonacci.
prezintă și $uni<j de mai
— 4· —   J i
‘   Φ»   ϕ7 ·’ " ‘
Considerăm că nici relațiile de mai sus si istorică a subiectului nu ar
f» epuizat i om- S‘r I5’ S?₽""S b°S<1W bMmsrofie « n coistruu,0. ne
      diferitele nx
consti Uțție a secțiunii de aur, frecvent
Zlnol11 “ʹ"T? aU' Aʹ^1îuî-su₽°*‘t" femele, nu ou
"   ,,0<,stre de foțd. VASILE CORNEA
Interesantă
Φ «
Φ
se
Φ-
Oin I.PU des,„u Λ11) ,,„M<νη

ăi m
făcut eNecțu
I
Dans ce numéro
la revue «Arta» présente les artistes roumains contemporains:

ANA LUPAS
(Jouera ta nature) p is
artiste décorateur, née le 30 août 1940 à Cluj.
Études à 7 institut d'art plastique «Ion Andreescu » de Cluj (1965).
Expose depuis 1965- Prend part à de nombreuses expositions d'art décoratif en Roumanie (Bucarest, Cluj, Bistrita), ünsi qu'aux expositions d'art roumain organisées à Moscou (1965) et à Prague.
Participe à la Biennale de la tapisserie ancienne et moderne de Lausanne (1969, 1971) et à la IV-e Triennale « Internationales Kunstge-r/erbe » de Stuttgart (1969)
prix de 7Union des Arts Plastiques pour l'art décoratif (1969).
Médaille d'or à la Triennale de Stuttgart.
PAVEL CODITĂ
»
(La professionde peintre) p. 21
peintre, né le 15 janvier à Coșuleni-Hotin.
j Études à Γ Académie des Beaux-Arts de Bucarest avec CarniI Ressu.
I Débute en 1945 aux Salons Officiels de Bucarest. Expositions particulières a Bucarest en Í958, 1968 et 1971 Participe à de nombreuses expositions i d'art roumain organisées à l'étranger; Vienne, Prague, Brno, Safzburg (1965), ' Sofia (1958), Budapest, Minsk, Belgrade (1959), Athènes, Helsinki, Berlin RDG I И96O), Bratislava, Prague, Moscou, ' ktanboul, Ankara (1961), Szczecin, //ashington, Chicago, Nashville (1964) Budapest, Novi-Sad, Zagreb, Belgrade, M»lan(1966), Athènes, Cologne(1967). I Prague, Berlin RDA Leipzig, Alezan-? drie (1968), Tel-Aviv, Rome, Titograd,
Moscou. Gôtteborg, Helsinki (1969), Varsovie (1970) Belgrade (1971).
Prend part aux expositions internationales de Moscou (1958), Prague (1962). Milan (1968), Varsovie (1970) Oeuvres dart monumental panneaux décoratifs en mosaïque au Club des étud ants (Costinoti 1964) et au Complexe des coopérateurs de îigli-na-Galati, En collaboration avec Marios CИ» evi ci ¡I réalise une fresque au Musée de l'Uníon, de Alba futía I (1968) etc.
ION JALEA
(par Ion Pranzetti) p 24
sculpteur, né le 19 mai 1887 à Casim-cea (département de Tulcea).
Artiste du peuple, membre de l'Aca-démie roumaine et président d'honneur de l'Union des Arts Plastiques. Après des études à Bucarest (École ; Supérieure des Arts et des Métiers — 1903–1907; Académie des Beaux-Arts avec Fr. Storck et Dimitrie Paciurea — 1907–1911), il vient en 1915 à Paris; il fréquente LAcadémie й Julian où il étudie avec Paul Landow-ski. Henri Bouchard et J.P Laurens. Lors de son second séjour à Paris (1919–1922) il suit les cours de ! Académie de la Grande-Chaumière sous la direction de Bourdelle. Il fit ses débuts en 1912 au Salon Officiel í de Bucarest où il participe désormais régulièrement de même qu'à d'autres manifestations d'art collectives ou de groupe
Expositions particulières
1 en 1915, 1922, 1926, 1929, 1938, 1941, 1944, 1958 Participe à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Paris (1925, 1961); La Haye, Bruxelles, Amsterdam (1930), Sofia (1945); Budapest (1947); Dresde (1956); Minsk, Budapest, Belgrade (1959); Athènes, Helsinki (1960); Ankara, Istanboul, Bratislava, Prague, Damasc. Alexandrie, Le Caire, Moscou (1961); Tallin, Moscou (1969);
j Prend part aux expositions internationales de Venise (Biennales de 1924, 1934, 1938, 1942, 1954, 1958), Barcelone (1929), Bruxelles

(1935), Paris (1937), New York (1939), j Moscou (1958), Paris (Expositions de j sculpture contemporaine au Musée Rodin en 1961 et 1971), Anvers (1967). Grand Prix à l'exposition Í internationale de Barcelone (1929) et à l'exposition internationale de Paris (1937). Prix National en 1941 et Prix d'État en 1957. Auteur de nombreux < monuments à Dieuse (1923), (1927) Vienne, Bucarest (1922), Constanța.
Ses œuvres figurent dans les musées de Roumanie: Musée d'art de la République, Musée Zambaccian — Bucarest; Musée mémorial « Ion Jalea » i de Constanța etc,

ANA JIQUIDI
(par Mlholi Dtljcu) p. 28
sculpteur et artiste décorateur, née ' le 2 décembre 1896 à Pașcani (dépar-' tement de Jassy)
Études à Γ Académie des Beaux-Arts de Bucarest. Elle déploie une activité artistique intense: professeur de dessin et conservateur de musée, elle participe aux Salons Officiels ainsi qu'aux manifestations d'art collectives de Bucarest: avec son époux, Aurel Jiquidi — peintre, scénographe, dessinateur et caricaturiste — elle a ouvert de nombreuses expositions particulières. Outre la sculpture elle a abordé la scénographie (décors et costumés de théâtre), la décoration d'intérieur, l'art graphique (gravure et art graphique publicitaire) et la peinture (fresque). Participe aux expositions internationales de Barcelone (1929), Bruxelles (1935) et Paris (1937) où il lui est décerné le Grand Prix.

MOLNÁR ZOLTÁN
p. 30
peintre, né le 13 octobre 1937 à SL Gheorghe.
Études à l'institut d'art plastique «Ion Andreescu » de Cluj (1963). Participe depuis 1963 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations d'art collectives ou de groupe. Prend part aux expositions d'art roumain organisées en 1970 à Novi Sad et Belgrade.

CORNELIU BRUDAȘCU
p. 32
peintre, né le 28 janvier 1937 à Tusa (département de Sălaj).
Études à l'institut d'art plastique «Ion Andreescu» de Cluj (1962). Depuis 1962 participe aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations artistiques collectives.

DUMITRU RĂDULESCU
p. 34
céramiste, né le24 mai 1942 à Bucarest. Études à l'institut d'art plastique «Nicolao Grigorescu» de Bucarest (1967* Participe depuis 1964 aux exp sitions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives Expositions particulières en 1968 et 1972 à Bucarest Prend part aux expositions d art roumain organisées à l'étranger Sofia (1968), Paris, Florence (1969). Moscou, Rome (1970), Düsseldorf, Budapest (1971) aussi bien qu aux
(196S. 1966, 1970), Γ Perouse, Uhreske H, adiste. (1971), Prague (1972) d art roumain organisées à l'étranger
Moscou, Rome (1970), DüsseldorL Budapest (1971) aussi bien qu aux expositions internationales de Faenza - Paris (1967).
Pérouse,
BrnQ

ARTICLES A SIGNALER:
LE BOIS — EXPRESSION ET TÉCHNOLOGIE
(Une «exposition possible» présentée par Ana toi Mândrcscu) P. 9

Le critique Anatol Mândrescu pré sente une « exposition possible » de sculpture contemporaine dont le thème relève l'apparition d'un art où domine le modèle des structures fonctionnelles, extrapolées de l'outillage rural archaïque ou de l'architecture populaire. C'est un phénomène originel, mais qui est solidaire avec le sens du devenir de l'art actuel du fait qu'il est aussi engendré par la mentalité technique de notre temps. L'exposition isole et accentue le caractère moderne de « techné » de cet art parfaitement différencié de la sculpture où domine le modèle esthétique traditionnel de la statuaire figurative ou symbolique Les oeuvres qui étayent cette démonstration appartiennent aux artistes George Apostu, Gh. Iliescu-Călmești, Ovidiu Maitec, llie Pavel, M.rcea Spătaru, Napoleon Tirón.
LES ANTINOMIES DE LA CRITIQUE D'ART (par Radu Bogdan) p 14
Le critique d'art Radu Bogdan présen te son point de vue relativement à la situation de la critique, qui oscille entre le désir d'être une science et sa qualité dêtre une connaissance intuitive. Le plaidoyer de l'auteur est en faveur d'une critique soumise à l'objet où I on utiliserait d' une maniéré fonctionnelle les avantages méthodologiques obtenus à la suite d'extrapolations théoriques de différents domaines limitrophes de la recherches scientifique
DE LA COULEUR (par Γ/tus Moccuiu) p. jó
*
Après avoir analysé le p 'oblème tech nique de la couleur ·— en l'envisageant dans la perspective de Γ tuée de lu mière blanche, réalité qui siège à I origine de l'acte de dissociation de la couleur — I auteur I analyse du point de vue esthétique en chstin guant des catégories, en évolution, de la fonction stylistique qui revient à la couleui dans le cadre de divers systèmes artistiques
https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html